ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے

(تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)

مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی (اُردو)

(ریگولر پروگرام)

نگران:

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

پروفیسر شعبہ اردو

یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

مقالہ نگار:

محمد طاہر

اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو

ایف سی کالج، لاہور

پنجاب یونیورسٹی، لاہور

۲۰۰۹ء

تصدیق نامه

میں تصدیق کرتا ہوں کہ محمد طاہر ولد محمد خان نے پی ایچ۔ ڈی (اردو) کی ڈگری کے لیے تحقیقی مقالہ بعنوان: ''ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے (تحقیقی وتنقیدی مطالعہ)'' میری نگرانی میں مکمل کیا ہے۔ میں مزید تصدیق کرتا ہوں کہ:

(الف) مذکورہ مقالے میں پیش کردہ حقائق ونتائج انفرادیت اور امتیاز کے حامل ہیں اور براہِ راست میری نگرانی میں اخذ کیے گئے ہیں۔

(ب) میں نے مقالہ نگار کی تحریر کا مطالعہ کیا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ اس میں بیان کیے گئے نکات تحقیقی صحت ومعیار کے لحاظ سے لائق اعتنا ہیں۔

(ج) اس مقالے میں بروئے کار آنے والا تحقیقی مواد اور اس کے مصادر ومنابع بہت اہم ہیں اور کسی ادارے میں ان کے حوالے سے کسی بھی ڈگری کے لیے تحقیقی کام نہیں ہو رہا ہے۔

(د) اس مقالے میں حقائق کی جمع آوری کے ساتھ ساتھ تحلیل وتجزیہ کا کام بھی عمدگی سے کیا گیا ہے۔ امیدوار کا اسلوب تحریر منجھا ہوا ہے اور اس میں کوئی قابلِ اعتراض مواد بھی نہیں ہے۔

(ہ) امیدوار نے یہ مقالہ میری نگرانی میں یونیورسٹی کے وضع کردہ طریق کار کے مطابق تیار کیا ہے۔

لہٰذا یہ مقالہ ہر اعتبار سے اس قابل ہے کہ اسے پنجاب یونیورسٹی میں مروّج طریق کار کے مطابق پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری کے حوالے سے جانچنے کے لیے پیش کیا جا سکے۔

10-8-2009

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری

پروفیسر شعبۂ اردو، اورینٹل کالج

پنجاب یونیورسٹی، لاہور

انتساب:

پیاری بیٹی فاطمہ طاہر کے نام

فہرست ابواب

پیش لفظ

ڈراما دنیائے ادب کی قدیم ترین اصناف میں سے ہے۔ اہل مغرب اس کے اولین سوتے ازمنۂ قدیم کے یونان میں تلاش کرتے ہیں جبکہ مشرقی محققین ڈرامے کے اوّلین نقوش تلاش کرتے کرتے ویدوں کے زمانے کے ہندوستان تک پہنچ جاتے ہیں۔ بہرحال زیرِنظر صنف فن کی صورت کہیں بعد میں اختیار کرتی ہے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ ڈرامے کی تاریخ کم وبیش چھ سوسال قبل مسیح تک پھیلی ہوئی ہے۔

اردوادب نے مغرب ومشرق دونوں سے اثرات قبول کیے تاہم لکھنؤ کے شاہی اور عوامی سٹیج پر کھیلے جانے والے کھیل ہندی روایت کا اتباع ہیں۔ چنانچہ زبانِ ادب میں ڈرامے کا آغاز ہندوستانی روایت کی پیروی میں ہوا اور اس صنف نے مغربی اثرات اپنے ارتقائی مراحل میں قبول کیے۔

لکھنؤ کے شاہی سٹیج پر رچائے جانے والے رہس چونکہ شاہانِ وقت کے مخصوص مذاق اور مزاج کے تناظر میں تیار کیے جاتے تھے لہٰذا انیسویں صدی کے نصف آخر کے تمام تر کھیلوں کو ڈرامے کا وہ اندر سبھائی عہد کہا جاتا ہے جس میں رقص وسرُود، لطیفہ گوئی، عامیانہ ظرافت اور سطحیت ڈرامے کے ادبی عناصر ترکیبی پر غالب نظر آئی۔ بعدازاں احسن لکھنوی، بے تاب بنارسی اور آغا حشر کاشمیری جیسی نابغۂ روزگار ہستیوں نے ڈرامے کے فن کو نکھارنے میں اساسی کردار ادا کیا۔ یوں ڈرامے کی صنف آغا حشر کے بعد اردو کی باقاعدہ ادبی اصناف میں شمار کی جانے لگی۔ بیسویں صدی میں منشی پریم چند، عبدالماجد دریابادی، پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، مولانا ظفر علی خان، اشتیاق حسین قریشی، عابد علی عابد، سیّد امتیاز علی تاج اور ایسے دوسرے ڈراما نگاروں نے ادبی ڈرامے کی صنف کو آگے بڑھایا۔

بیسویں صدی کے تیسرے عشرے میں ہندوستان میں ریڈیو کا قیام عمل میں آیا تو سیّد امتیاز علی تاج، عابد علی عابد، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، سعادت حسن منٹو، رفیع پیر، شوکت تھانوی، عشرت رحمانی اور

ایسے دوسرے ڈراما نگاروں نے ریڈیائی ڈرامے کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا۔ یوں اردو ڈرامے کی روایت سٹیج، ریڈیو اور تحریر سے ہوتی ہوئی، ٹیلی ویژن کی منزل تک پہنچی۔

پاکستان ٹیلی ویژن کے قیام (۱۹۶۴ء) سے لے کر آج تک موضوعاتی اور فنی اعتبار سے جس قدر تجربات ٹیلی ویژن ڈراما میں کیے گئے ہیں، سٹیج اور ریڈیو اس تخلیقیت سے یکسر عاری نظر آتے ہیں۔ یہی وہ بنیاد ہے جو اکیسویں صدی میں اردو ٹی وی ڈرامے کے موضوع کو تحقیقی اعتبار سے اہم ترین بنا دیتی ہے۔ اسی اہمیت کے پیش نظر راقم نے پی ایچ ڈی کے تحقیقی مقالے کے موضوع کے طور پر ٹیلی ویژن ڈرامے کا انتخاب کیا۔ ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈرامے اپنے موضوع کے اعتبار سے اس قدر وسیع ہیں کہ معاشرتی اقدار، رسوم و رواج، اخلاقیات، تہذیب و ثقافت، اعتقادات، نظریات اور قومی و ملی رجحانات کے ساتھ ساتھ ہر ایسے موضوع کا احاطہ کرتے ہیں جو زندہ ادب کا بنیادی وظیفہ ہونا چاہیے۔ ٹیلی ویژن ڈرامے کا اہم ترین وصف یہ ہے کہ ان کا ناظر کتاب کے قاری کی طرح ڈرامے کے کرداروں کو قوت متخیلہ کے زور پر کسی خیالستان میں نہیں دیکھتا بلکہ یہ تمام تر کردار اسے ٹیلی ویژن سکرین پر ہنستے روتے، چلتے پھرتے، باتیں کرتے، زندگی گزارتے اور قیدِ حیات پھلانگتے نظر آتے ہیں۔ یہ وصف ٹیلی ویژن ڈرامے کو Living Literature بنا دیتا ہے۔ اس حقیقت کا ثبوت مقالے کے مختلف ابواب میں دیکھا جا سکتا ہے۔

اس موقع پر یہ سوال اہمیت کا حامل ہے کہ پی ایچ۔ ڈی کی سطح پر ٹیلی ویژن ڈراموں کا موضوع کیوں اختیار کیا گیا؟ اس کا ایک جواب تو زیرِ نظر موضوع کی اہمیت کے وہ مذکورہ حقائق ہیں جو اجمالاً گزشتہ سطور میں پیش کیے گئے ہیں۔ تاہم اس کی اہم ترین وجہ یہ ہے کہ زمانۂ طالب علمی سے ہی راقم ریڈیو پاکستان لاہور سے وابستہ ہو گیا تھا۔ مختلف پروگراموں کی میزبانی اور ریڈیو کے لیے ڈرامے لکھنے کا سلسلہ ۱۹۹۴ء سے ہی شروع ہو گیا تھا۔ ریڈیو کے لیے پہلا ڈراما لکھنے کا مرحلہ آیا تو راقم کو ریڈیو پاکستان لاہور مرکز کے سکرپٹ سیکشن میں جانے کا اتفاق ہوا اور پہلی مرتبہ یہ افسوس ناک حقیقت منکشف ہوئی کہ ہمارے ڈراما

نگاروں کے ناقابلِ فراموش زندہ الفاظ وقت کی ڈھول میں غرق ہو رہے ہیں۔ دیمک کا رزق بننے والے یہ سکرپٹ ہمارا وہ ادبی ورثہ تھے جنہیں محفوظ کرنے کی کوئی سنجیدہ کوشش کی ہی نہیں کی گئی۔

پاکستان ٹیلی ویژن کی عمارت ریڈیو پاکستان لاہور سے متصل ہے۔ جب شوقِ آگہی راقم کو ٹیلی ویژن سٹیشن لے کر گیا تو وہاں پر بھی ایسی ہی صورت حال سے سابقہ پڑا۔ پی ٹی وی لاہور مرکز کے ایگزیکٹو پروڈیوسر شوکت زین العابدین (مرحوم) معروف ڈراما نگار اشفاق احمد (مرحوم) اور بین الاقوامی شہرت یافتہ فنکار سہیل احمد سے وقتاً فوقتاً ہونے والی ملاقاتوں نے زیرِنظر موضوع کے انتخاب میں مہمیز کا کام کیا۔

ٹیلی ویژن ڈراموں کے موضوع کے انتخاب میں سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ راقم کے اساتذہ کے خیال میں ٹیلی ویژن ڈراما کے سکرپٹ تک ہر آدمی کی رسائی ممکن نہیں لہٰذا بنیادی مآخذ کی عدم موجودگی میں مقالے کی تکمیل کیونکر ممکن ہو سکتی ہے۔ سہیل احمد کی رفاقت نے یہ مشکل آسان کر دی اور یقین دہانی کروائی کہ پی ٹی وی کے سکرپٹ سیکشن کے ساتھ ساتھ مطلوبہ ڈراما نگاروں، ہدایت کاروں اور اداکاروں سے رابطے کی ذمہ داری نبھائیں گے۔ سہیل احمد ایک علم دوست شخصیت ہونے کے ساتھ ساتھ بابائے پنجابی ڈاکٹر فقیر محمد فقیر کے نواسے ہونے کے ناتے علمی اور ادبی حلقوں میں جانے پہچانے جاتے ہیں نیز شوبز کی دنیا سے تعلق رکھنے کے باعث نشریاتی اداروں کے اربابِ اختیار سے ان کے تعلقات نے بھی انہیں اس ذمہ داری سے عہدہ برا ہونے پر قادر کیا۔

موضوع کے انتخاب میں دوسرا مسئلہ یہ تھا کہ بدقسمتی سے ٹیلی ویژن ڈراما کو ہماری روایتی ادبی شخصیات سنجیدہ ادبی صنف کے طور پر نہیں لیتیں۔ یہی وجہ ہے کہ پی ایچ۔ ڈی کی سطح کے لیے اس موضوع کی منظوری مشکل نظر آتی تھی لیکن یہاں یہ مشکل علم و ادب کی انتہائی قدآور شخصیت استادِ محترم جناب ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری نے آسان کر دی۔ ان کی حلیم الطبعی نے راقم کے لیے مجوزہ موضوع کی وکالت ممکن بنا دی۔ اسی مرحلے پر راقم پر یہ عقدہ بھی وا ہوا کہ استادِ محترم نہ صرف روایتی ادبی شخصیات کے برعکس جدید موضوعات پر

تحقیق کو پسند کرتے ہیں بلکہ ٹیلی ویژن ڈرامے پر ان کی معلومات راقم کے طالب علمانہ علم سے کہیں زیادہ تھیں۔لہٰذا وہ بخوشی اس تحقیقی سفر میں راقم کی رہنمائی پر رضامند ہو گئے۔

موضوع کے انتخاب کے بعد یہ طے کرنا ضروری تھا کہ ٹیلی ویژن ڈراما کے وسیع و بسیط موضوع کی حد بندی کیونکر کی جائے۔اس سلسلے میں طے یہ پایا کہ موضوع پاکستان میں ٹیلی ویژن کے قیام (۱۹۶۴ء) سے راقم کے پی ایچ۔ڈی ریگولر پروگرام (۲۰۰۲ء) تک محدود کر لیا جائے۔اس سلسلے میں ایک نکتہ موضوع کے عنوان کا تھا کیونکہ حد بندی کے تحت زیادہ تر ڈرامے پی ٹی وی سے تعلق رکھتے تھے لہٰذا ایک خیال یہ تھا کہ عنوان ''پی ٹی وی کے اردو ڈرامے (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)'' ہونا چاہیے۔راقم کی تحقیق کے مطابق پی ٹی وی کے قیام کے صرف پانچ سال بعد، ۱۹۶۹ء سے ''یونائیٹڈ پلیئرز'' نامی نجی ادارے نے پی ٹی وی کے لیے ڈرامے تیار کرنا شروع کر دیے تھے۔اس ادارے کے خاتمے (۱۹۷۱ء) کے بعد ۱۹۹۱ء سے پی ٹی وی نے مستقل بنیادوں پر نجی شعبے سے ڈرامے خریدنا شروع کیے۔ایسی صورت میں پی ٹی وی صرف ایک میڈیم بن گیا جس پر ٹیلی ویژن ڈراما پیش کیا گیا۔اس بنیاد پر موضوع کا عنوان ''ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ)'' طے پایا۔

اس تحقیقی مقالے کو موضوع کے پھیلاؤ کے پیش نظر نو ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے جن کا اجمالی جائزہ حسب ذیل ہے۔

باب اول میں ڈرامے کی صنف کے اولین نقوش پر بات کرنے کے ساتھ ساتھ اردو ادب میں ٹیلی ویژن سے قبل ڈرامے کے ارتقاء کا اجمالی جائزہ پیش کیا گیا ہے تا کہ یہ دیکھا جا سکے کہ ٹیلی ویژن سے قبل اردو ڈرامے کا معیار کیا تھا اور لکھنؤ کے شاہی سٹیج سے شروع ہونے والی یہ روایت، پارسی تھیٹر، تحریری ڈراموں اور ریڈیو سے ہوتی ہوئی ٹیلی ویژن تک کس طرح پہنچی اور اس میں کون کون سے فنی اور ادبی تغیرات آئے۔

باب دوم میں ٹیلی ویژن کے معاشرتی ڈراموں کا احاطہ کیا گیا ہے اور نمونے کے ڈراموں کی مدد

سے یہ واضح کیا گیا ہے کہ ٹیلی ویژن نے گھریلو زندگی، معاشرتی برائیوں کی اصلاح، نوجوانوں کے مسائل، جرم وسزا، رومانویت، نفسیاتی الجھنوں، جاگیردارانہ نظام اور اس کی برائیوں، طبقاتی فرق، سیاسی رجحانات اور ایسے دوسرے تہذیبی، ثقافتی اور سماجی موضوعات پر ڈرامے پیش کر کے ادب کا وہ بنیادی فریضہ سرانجام دیا جس کے تحت ادب معاشرتی خرابیوں کو منظرِ عام پر لانے کے ساتھ ساتھ ان کی اصلاح بھی کرتا ہے۔

باب سوم میں ٹیلی ویژن کے تاریخی ڈراموں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ٹیلی ویژن سے قبل سٹیج اور ریڈیو کے تاریخی ڈراموں کے اجمالی جائزے اور معیار پر بات کی گئی ہے۔ بعدازاں ٹیلی ویژن کے تاریخی ڈراموں کے معیار کو پرکھنے کے لیے نمونے کے ڈراموں پر محاکمہ کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں تاریخ اسلام کی شخصیات، تحریک آزادی کے سرکردہ کارکنان اور مشاہیرِ عالم پر پیش کیے گئے ڈراموں کو بنیاد بنایا گیا ہے۔

باب چہارم میں اردو کی مختلف اصناف ادب اور ادبیاتِ عالم سے ماخوذ ڈراموں پر بات کی گئی ہے۔ نمونے کے منتخب ڈراموں میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک صنف سے دوسری صنف میں تخلیقی مواد کو کس معیار پر ڈھالا گیا۔ نیز ناولوں اور افسانوں کی ڈرامائی تشکیل نے ادب کے فروغ میں کیا کردار ادا کیا۔ اسی طرح یہ وضاحت بھی کی گئی ہے کہ ہر ادب پارہ اپنی بُنت اور تخلیق میں مخصوص تہذیبی و ثقافتی ورثہ لیے ہوتا ہے۔ بالخصوص مخلف زبانوں میں تحریر کردہ ادب سے ماخوذ ڈراموں میں اس صورت کو پیش نظر رکھنا پڑتا ہے۔ اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ٹیلی ویژن ڈراما نگار اس پہلو سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے۔

باب پنجم میں خصوصی حوالوں کے موضوعاتی ڈراموں کا احاطہ کرتے ہوئے خصوصی دنوں پر پیش کردہ ڈراموں، قومی و ملی موضوعات پر، جدوجہدِ کشمیر پر، افواج پاکستان پر اور حکومتی اشتراک سے بہبودِ آبادی اور انسدادِ منشیات کے موضوع پر پیش کیے گئے ڈراموں میں سے نمونے کے ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔

باب ششم میں اردو ادب میں طنز و مزاح کی روایت کا اجمالی جائزہ لینے کے بعد ٹیلی ویژن پر پیش

کیے گئے طنزیہ اور مزاحیہ ڈراموں پر بات کی گئی ہے۔ اس نوع کے ڈراموں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ حصہ اوّل میں نمونے کے وہ ڈرامے شامل ہیں جو اپنے مزاج کے اعتبار سے سنجیدہ تھے تاہم ان کے چند ظریفانہ کرداروں نے ٹیلی ویژن ڈراما کے طنز و مزاح پر ان مٹ نقوش مرتب کیے۔ دوسرے حصے میں نمونے کے ان ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے جو بنیادی طور پر طنزیہ اور مزاحیہ ذیل میں آتے ہیں۔

باب ہفتم میں بچوں کے ادب کی اہمیت، بچوں کے لیے تخلیق کردہ ادب کے موضوعات اور اس نوع کے ادب کی مشکلات کے ساتھ ساتھ ٹیلی ویژن سے قبل بچوں کے لیے پیش کردہ ڈراموں کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے بعد ۱۹۶۴ء سے ۲۰۰۲ء تک ٹیلی ویژن پر بچوں کے لیے پیش کردہ ڈراموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ نمونے کے ڈراموں کے اس تجزیاتی مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اس سلسلے میں ٹیلی ویژن کی خدمات مثبت ہیں تاہم اس میں بہتری کی گنجائش ہے۔

باب ہشتم میں نجی شعبے کے پیش کردہ ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں تین مختلف مراحل میں ۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۱ء تک نجی رو (یونائیٹڈ پلیئرز) ایس۔ٹی۔این کی نشریات اور نجی شعبے سے خریدے گئے پی ٹی وی پر پیش کردہ ڈراموں کا جائزہ لیا گیا ہے تاکہ یہ دیکھا جا سکے کہ اردو ٹی وی ڈرامے کے موضوعات و مشمولات کو نجی شعبے نے کس طرح متاثر کیا۔ اس سلسلے میں نجی شعبے کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے اور یہ دیکھا گیا ہے کہ یونائیٹڈ پلیئرز کی کاوشوں کے علاوہ ٹیلی ویژن ڈرامے میں نجی شعبے کا تجربہ عموماً مثبت نہیں رہا۔

باب نہم میں اردو ٹی وی ڈرامے کی روایت کا تاریخی تناظر میں اجمالی مطالعہ کیا گیا ہے اور آخر میں یہ نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ ٹیلی ویژن ڈراما ہر اعتبار سے ایک ادبی صنف ہے اور دورِ حاضر میں افسانوی ادب کے فروغ کا مؤثر ترین ذریعہ ہے۔ ٹیلی ویژن ڈراما کے متنوع موضوعات اس حقیقت کا زندہ ثبوت ہیں کہ یہ ادبی صنف زندگی کے تمام تر پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے۔ اصلاحِ معاشرت کے عمل میں اس سے مؤثر طور پر کام لیا جا سکتا ہے اور ضرورت اس امر کی ہے کہ کمزور تقلیدی رویے کو ترک کر کے ماضی کے اعلیٰ معیار سے

مثبت رجحانات کے دیپ جلائے جائیں۔

تحقیقی عمل کی منصوبہ سازی حقیقت میں اس سفر پر گامزن ہونے سے کہیں زیادہ آسان معلوم ہوتی ہے۔ اصل صورت کا ادراک اس سمندر میں غوطہ زن ہونے کے بعد ہی ہوتا ہے۔ راقم کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی معاملہ پیش آیا۔ خیال تو یہ تھا کہ ذاتی شوق، موجود معلومات اور فطری میلان کے باعث اس موضوع کو نباہنا زیادہ مشکل نہ ہوگا لیکن مواد کی جمع آوری کے پہلے مرحلے میں ہی صورتحال بالکل مختلف ثابت ہوئی۔ یقیناً یہ رب ذوالجلال کی غیبی مدد اور والدین کی ہر لحظہ شاملِ حال دعاؤں کا ثمر ہے کہ راقم مراحلِ تحقیق سے کماحقہ عہدہ برا ہوا۔

اللہ تعالیٰ کا تو جتنا بھی شکر ادا کیا جائے، کم ہے کہ وہ جسے جتنا چاہے اور جیسے چاہے، نواز دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نے مجھے میری بساط، سوچ اور ظرف سے کہیں بڑھ کر نوازا۔ میرے تمام تر عیبوں، کمیوں اور کوتاہیوں کے باوجود نوازا...... اور مسلسل نوازتا چلا گیا۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ لوگ کہ جو کامیابی کے اس سفر میں وسیلہ بنے، ذریعہ ثابت ہوئے، جن کے توسل سے یہ مشکل کام پایۂ تکمیل تک پہنچا، اگر ان کا شکریہ ادا نہ کیا جائے تو یہ ان کی سراسر حق تلفی اور میری انتہائی کم ظرفی ہوگی۔

میں شکر گزار ہوں ماں جی کا جو میرے صبح گھر سے نکلنے سے اتنی ڈھیروں دعاؤں کا سائبان ساتھ روانہ کرتی ہیں کہ زندگی کی کڑی دھوپ کہیں سے مجھے چھو بھی نہیں پاتی...... شکر گزار ہوں والدِ محترم کا کہ اس مقالے کی تکمیل کے پس پردہ ہر لحظہ ان کی خواہشات اور دعاؤں کو دخل تھا۔

اسی طرح شریکِ سفر صولت کی ہر معاملے میں معاونت...... بھائی عاصم اور بہن خالدہ کی ہر مرحلے پہ حوصلہ افزائی۔ بیٹی فاطمہ کا بار بار پوچھنا کہ "بابا کام ختم ہونے پر ہم سیر کرنے جائیں گے نا!"...... محمد جنید اکرم کا ہر موڑ پہ ہر حوالے سے ساتھ...... فیصل کمال سے مختلف موضوعاتی مباحث...... ڈاکٹر علی ثنا بخاری کی مسلسل حوصلہ افزائی...... کیا کچھ اور کتنا کچھ ہے کہ جو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

استادِ محترم جناب ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری کا انتہائی شکر گزار ہوں کہ انہیں لفظ استاد کی حرمت کو میں

نے بدرجہ اتم نبھاتے پایا۔ جب جس لمحے، جس سے بھی انہیں تنگ کیا، نا صرف ان کے ماتھے پر بل نہیں دیکھا بلکہ وہ تحقیقی سفر کی بھول بھلیوں میں ہر لحظہ خضرِ راہ ثابت ہوئے......

شکریہ جنید اکرم کا کہ میں نے بطور انسان اتنی قدآور شخصیات زندگی میں کم ہی دیکھی ہیں۔ بابائے پنجابی ڈاکٹر فقیر اگر آج زندہ ہوتے تو جس پر وہ بھی مان کرتے وہ سوائے جنید کے اور کوئی ہو ہی نہیں سکتا...... جنید جو میرا یار ہے...... لنگوٹیا نا سہی لیکن یارِ غار تو ہے...... جنید اکرم کے لیے شکریے کے الفاظ میرے پاس ہیں بھی نہیں اور شائد کبھی ہو بھی نہیں سکتے...... اس سے محبت میں جیتنا ناممکن ہے...... صولت کا شکریہ جو محض میری شریکِ سفر ہی نہیں بلکہ میری ایسی اچھی دوست ہے کہ جس کے ساتھ ساری زندگی گزارنے کا احساس ایک عجیب خوشی، اطمینان اور سکون عطا کرتا ہے...... اپنے دوست فیصل کمال حیدری کا شکریہ...... کہ جہاں بھی ذہن میں الجھاؤ آیا...... جملے جمود کا شکار ہوئے...... خیالوں کا سلسلہ منتشر ہوا تو اس کی پرمغز گفتگو، ٹھوس دلائل اور برجستہ جملوں نے اس سفر کی منزل تک رسائی میں بڑا اہم کردار ادا کیا...... شکریہ جناب احمد سلیم کا جنھوں نے اتنی حوصلہ افزائی کی کہ اپنا غیر مطبوعہ طویل مضمون تک حوالے کے طور پر استعمال کرنے کے لیے فراہم کر دیا...... محترمہ روحی اعجاز اور جناب اے۔حمید کا خصوصی شکریہ کہ انہوں نے ۱۹۷۰ء کی دہائی کے چند نایاب سکرپٹ فراہم کیے۔

میں شکر گزار ہوں جناب آغا ناصر، جمشید فرشوری، قاسم جلالی، ساحرہ کاظمی، اعجاز احمد نیازی، گل شاہ بخاری، سجاد احمد، قیصر نقی امام، محمود عالی، سحرش مشتاق اور شوکت زین العابدین (مرحوم) کا کہ ٹیلی ویژن کی ان سرکردہ شخصیات اور ہدایت کاروں نے ہر مشکل موڑ پر میری معاونت کی۔ اسی طرح میں ممنون ہوں جناب ظہور الحق، اختر کاظمی، صلاح الدین احمد اور کاشف شہزاد کا کہ ڈراموں کے سکرپٹس اور ویڈیو ٹیپ تک رسائی ان کی اعانت کے بغیر ممکن نہ تھی۔

میں شکر گزار ہوں جناب اشفاق احمد (مرحوم)، فاطمہ ثریا بجیا، اے۔حمید، انور مقصود، حسینہ معین، منّو بھائی، امجد اسلام امجد، اصغر ندیم سیّد اور آصف علی پوتا کا کہ ان شہرہ آفاق ڈراما نگاروں نے متذکرہ ہدایت

کاروں کے ہمراہ نمونے کے ڈراموں کے چناؤ اور ڈراموں کی موضوعاتی توضیح میں اہم کردار ادا کیا۔

میں ممنون ہوں جناب سہیل احمد، محمد قوی خان، طلعت حسین، شعیب ہاشمی، فاروق ضمیر، فردوس جمال، سعد اللہ جان برق، نجیب اللہ انجم، راحت کاظمی، جمال شاہ، ایوب کھوسہ، ماہ نور بلوچ، خاور لون اور کاشف محمود کا کہ ان کی پرخلوص محبت نے تحقیق کے پیچیدہ مسائل کو آسان کر دیا۔

میں شکر گزار ہوں صدرِ شعبہ اردو جناب تحسین فراقی، ڈین فیکلٹی آف آرٹس جناب سلیم مظہر اور اورینٹل کالج کے دیگر اساتذہ کا، ڈاکٹر ظفر اقبال (صدرِ شعبہ اردو، کراچی یونیورسٹی) کا، ڈاکٹر مہدی حسن (صدرِ شعبہ ابلاغیات، بیکن ہاؤس یونیورسٹی لاہور) کا، ڈاکٹر انعام الحق جاوید کا، ڈاکٹر اختر شمار کا، ڈاکٹر روبینہ رفیق اور ڈاکٹر علی شناہ بخاری کا کہ ان اساتذہ کی علمی اور ادبی رہنمائی میرے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئی۔

میں شکر گزار ہوں جناب اسلم قریشی، محمد اظہر اور اسمٰعیل حسین کا کہ یونیورسٹی کے تکنیکی معاملات میں ہمیشہ انہوں نے میری بھرپور رہنمائی کی۔ میں شکر گزار ہوں جناب زبیر بھٹی کا کہ جنہوں نے کمپوزنگ کا فریضہ انتہائی فرض شناسی اور خوبصورتی سے نبھایا۔

میں شکر گزار ہوں آصف نذیر، میاں فراز، غلام محی الدین، عامر اقبال، حافظ عبدالوحید، علی طاہر، حسیب الرحمٰن، کرن رحمٰن، ناظمہ رحمٰن اور اکبر باجوہ کا کہ میرے ان عزیزوں اور شاگردوں کی معاونت بھی شاملِ حال رہی اور آخر میں شکر گزار ہوں مسز نوید شہزاد اور سیّد سرفراز حسین جعفری کا کہ زندگی کے مختلف مراحل میں ان کی رہنمائی، معاونت، بے لوث محبت، مشاورت اور دعائیں کامیابی کا ایک بڑا محرک رہیں۔

مجموعی طور پر میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ میں بے لوث محبتوں میں گھرا وہ شخص ہوں جس نے زندگی میں بہت سے انسان کمائے ہیں اور ان کی بے پایاں محبت ہی میری زندگی کا اصل اثاثہ ہے۔

محمد طاہر

باب اوّل

اردو ڈرامے کی روایت:
سٹیج سے ٹیلی ویژن تک

بابِ اوّل:

اردو ڈرامے کی روایت...... سٹیج سے ٹیلی ویژن تک

تلاش، جستجو اور کھوج روزِ اوّل سے حضرت انسان کے جبلی اوصاف کا خاصہ رہے ہیں۔ یہی وہ امتیازی اور اختصاصی اوصاف ہیں جو انسان کو دیگر مخلوقات سے الگ، برتر اور افضل کرتے ہیں۔ ان ہی اختصاصی اوصاف نے ازمنہء قدیم کے وحشی صفت انسان کو تہذیب سے آگہی دلائی اور یوں غاروں میں رہنے والا انسان آج مرحلہ در مرحلہ تسخیرِ کائنات کے مراحل سے گزرنے پر قادر ہوا۔ انسان کا یہی احساسِ تحیر اور تجسس، اُسے مختلف مشاہدات سے نتائج کے استخراج اور تجربات سے گزرنے پر اکساتا ہے۔ یہی عمل تخلیق کا نقطہء آغاز ہے۔ اسی عمل سے گزر کر انسان نے فطری اصوات سے حروف تراشے، حروف کے باہمی ملاپ سے الفاظ بنائے اور ان الفاظ سے مختلف معانی وابستہ کر کے زبان کی بنیاد ڈالی۔ یہ زبانی ابلاغ کا ابتدائی مرحلہ تھا۔

یہاں یہ کہنا مقصود نہیں کہ ابلاغی عمل کا آغاز بھی یہی مرحلہ تھا۔ کیونکہ جسمانی حرکات وسکنات کے ذریعے ابلاغی عمل کا آغاز تو زبان کے ظہور سے پہلے ہی ہو چکا تھا۔ گویا زبان نے ابلاغی عمل کا آغاز نہیں کیا بلکہ جسمانی حرکات وسکنات سے ہونے والے ابلاغی عمل کو پہلے سے زیادہ واضح اور متاثر کن بنا دیا۔ ابتدائی ادوار میں انسان دیوتاؤں سے ابلاغ کے لیے مختلف جسمانی حرکات وسکنات کا سہارا لیتا تھا۔ یہ حرکات و سکنات ارتقائی عمل سے گزرتے گزرتے ایک خاص قسم کے رقص کی صورت اختیار کر گئیں۔ اس رقص کو الفاظ کا ساتھ ملا تو رقص کی معنویت بڑھ گئی اور جب اس رقص اور الفاظ کے تال میل میں چند آلات موسیقی استعمال

ہونے لگے تو ایک تصویر کے ابتدائی نقوش رونما ہوئے۔ تصویر کے انہی ابتدائی نقوش میں ناٹک کے ہیولے دیکھے جا سکتے ہیں۔

دراصل رقص یا ناچ کو انسان کے ابلاغی عمل میں اساسی حیثیت رہی ہے۔ ڈاکٹر اسلم قریشی تو ناچ کو اظہارِ ذات کا منبع قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

> ''ناچ جذبات کے نکاس اور اظہارِ ذات کا قدیم ترین ذریعہ ہے۔ ابتدائی انسان ناقص اور نامکمل زبان اور ابلاغ و اظہار کے محدود ذرائع کی وجہ سے اپنے خیالات، گہرے اور عمیق جذبات و کیفیات کا اظہار موزوں اشارات، حرکات وسکنات اور نپے تلے قدموں کی جنبش سے کرتا تھا۔ اس لحاظ سے ناچ کو اظہارِ ذات کا منبع قرار دیا جاتا ہے۔''(۱)

ماہرین انسانی علوم کا کہنا ہے کہ ابتداء میں انسان عبادات کی بجائے رقص ہی سے دیوتاؤں کی رضا حاصل کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے سامنے پریم ناچ، رقص باراں، شکار ناچ اور جنگ ناچ جیسی اصطلاحیں آتی ہیں۔ یہی ناچ رفتہ رفتہ ناٹک کی صورت اختیار کر گیا۔ یہ درست ہے کہ ان ناچوں میں ناٹک یا ڈراما کی فنی خصوصیات نہیں ہوتی تھیں تاہم ان سے ناٹک کو حقیقی ناٹک کی منزل تک پہنچنے میں بہت مدد ملی۔

عام طور پر ڈرامے کا نقطہء آغاز یونان کو تصور کیا جاتا ہے جو خواہ کتنا ہی قرین قیاس کیوں نہ ہو حتمی تصور نہیں کیا جا سکتا۔ اس حقیقت سے اس حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ لفظ ''ڈراما'' یونانی لفظ "DRAW" سے ماخوذ ہے جس کے لفظی معنی ''کھینچنا'' یا ''کر کے دکھانا'' ہیں۔ کیونکہ ڈراما کی کہانی پیش کی جاتی ہے لہٰذا اس صنف کو یونانیوں کی اتباع میں ڈراما کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت حتمی اس وجہ سے نہیں ہے کہ دیوتاؤں کی خوشنودی کے لیے اسی نوع کا کام ہندوستان میں شاید یونانیوں سے پہلے بھی کیا جاتا تھا۔ بالائی سطور میں ناچ سے جنم لینے والے ناٹک کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ یہ ناچ رگ وید کے مختلف منڈلوں سے ثابت ہوتا ہے اور رگ

وید کی قدامت پر خواہ کتنا ہی شک کیا جائے، اس بات پر ہر کوئی متفق ہے کہ یہ یونانی عہد کے ڈراموں سے کہیں زیادہ قدیم تر ہے۔ یونان کے برعکس ڈراما کے ابتدائی نقوش ہندوستان میں تلاشتے ہوئے سیّد وقار عظیم ایک دلچسپ روایت بیان کرتے ہیں:

> ''کہتے ہیں کہ ایک مرتبہ دیوتاؤں کے دل میں اپنی ہموار، سپاٹ، بے تغیر اور بے لطف زندگی سے ایسی اکتاہٹ پیدا ہوئی کہ وہ سب مل کر راجا اِندر کے پاس گئے اور اپنی بے کیف اور بے مزہ زندگی کے لیے کسی دلچسپ مشغلے کے طالب ہوئے۔ راجا اِندر نے کہا کہ چلو برہما کے پاس چلیں، ممکن ہے کہ کوئی صورت نکلے۔ چنانچہ سب برہما کی خدمت میں حاضر ہوئے اور اپنی عرضداشت پیش کی۔ برہما نے تھوڑے سے سوچ بچار کے بعد ایک ترکیب نکالی۔ انہوں نے رگ وید سے رقص، سام وید سے سرود، یجر وید سے حرکات وسکنات اور ''اتھر وید'' سے اظہار جذبات کا طریقہ اخذ کر کے ایک پانچواں وید ترتیب دیا اور ''نٹ وید'' اس وید کا نام ہوا۔ یہ عجیب وغریب نسخہ دیوتاؤں کے ہاتھ آیا تو وہ خوش خوش واپس آئے۔ اس نسخہء کیمیا اثر کو عملی طور پر آزمایا اور یہی نسخہ آگے چل کر دنیا والوں کے لیے بھی شمع ہدایت بنا۔''(۲)

یوں اب تک کی بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ انسان نے جسمانی حرکات وسکنات سے ابلاغی عمل کا آغاز کیا۔ پھر زبان نے اس ابلاغی عمل کو وسعت بخشی۔ جسمانی حرکات وسکنات رقص کی منزل تک پہنچیں۔ رقص میں آلاتِ موسیقی کا استعمال ہونے لگا اور جب الفاظ، آلاتِ موسیقی اور رقص مختلف احساسات و جذبات، کیفیات اور وارداتِ قلبی کے اظہار کے لیے یکجا استعمال ہوئے تو ڈرامے کے ابتدائی نقوش ابھرے۔ کیونکہ سرزمین ہندوستان میں یہ اختلاط سب سے پہلے ہوا۔ لہٰذا ڈرامے یا ناٹک کے ابتدائی سوتے اسی سرزمین سے تلاش کیے جانے چاہئیں۔

چونکہ یہ نتائج قیاسی نوعیت کے ہیں اس لیے انہیں حتمی تصور نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم یہ امر یقینی ہے کہ ہر اس معاشرے میں جہاں مذہبیت کے اثرات زیادہ تھے وہاں ڈراما کے امکانات پیدا ہوئے۔ اس اعتبار سے بعض ناقدین تو یہاں تک کہتے ہیں کہ:

''ڈرامے کی روایت اسی قدر قدیم ہے جس قدر کہ خود انسان۔'' (۳)

اس تناظر میں یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ ڈراما کے آغاز کے متعلق تقدیم و تاخیر کی بحث ہی بے معنی ہے۔ ہمیں تاریخ کے دھندلکوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے ہوئے ڈراما کے ہیولے تلاش کرنے کی بجائے یہ دیکھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ ڈراما کا بطور صنف آغاز کب اور کہاں سے ہوا۔ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ڈاکٹر اسلم قریشی لکھتے ہیں:

''یورپی ڈرامے کی ابتدا یونان سے متصور کی جاتی ہے اور بالعموم تسلیم کیا جاتا ہے کہ ڈرامے کو اس وقت فن کے ایک شعبے کی حیثیت حاصل ہوئی جب ریت کے ناچوں کا بھجوں کی شاعری سے ربط و تعلق وابستہ ہوا۔'' (۴)

قدیم اہل یونان خوشی و مسرت، درد و غم خواہشات کے پورا ہونے یا نہ ہونے اور کامیابی اور ناکامی کو دیوی دیوتاؤں کی ناراضی اور رضا سے تعبیر کرتے تھے۔ لہٰذا ان کے ہاں دیوی، دیوتاؤں کو منانے اور ان کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے رقص کا عام رواج تھا اور یہیں سے کم و بیش چھٹی صدی قبل مسیح میں ڈراما کا آغاز ہوا۔

''......یونان کا پہلا ڈراما نگار تھس پس (Thuspis) ۵۳۵ ق م میں منظر عام پر آیا ...... تھس پس نے یونانی دیو مالا سے کچھ کہانیاں ڈراما کی طرز پر تحریر کیں۔ جنہیں وہ خود یا پھر کوئی اور سناتا تھا۔ ان کہانیوں کو اپی سوڈ کہتے تھے۔ تھس پس نے ڈرامے کو عروج پر لے جانے کی کوششیں کیں مگر وہ مکمل طور پر ان کوششوں میں کامیاب نہ ہوسکا۔ اس کام

کو اس کے شاگردِ رشید ''فرینکس'' نے پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔''(۵)

تھس پس (Thuspis) کی ڈرامائیت یک کرداری نوعیت کی تھی۔ جس میں تقریری اور خطابیہ انداز میں قصہ خوانی کی جاتی تھی اور ڈرامائیت کو ابھارنے کے لیے کورس کا سہارا لیا جاتا تھا۔

تھس پس اور فرینکس کے بعد اسکائیلس (Aechylus) نے ڈراما کی فنی اعتبار سے پرورش کی۔ اس نے ڈراما میں ایک کردار کی بجائے دو کرداروں کو ضروری سمجھا۔ یوں کورس سے ہٹ کر مکالمہ کو فروغ ملا۔ اسکائیلکس نے اپنے عہد اور مزاج کے مطابق بہت سے المیے تخلیق کیے۔ اس کے بعد سوفوکلیز (Sophocles) (۴۹۵ ق م تا ۴۰۶ ق م) اور یوری پی ڈیز (Euripides) (۴۸۵ ق م تا ۴۰۸ ق م) نے خاص طور پر یونان میں ڈراما کی روایت کو آگے بڑھایا۔ سوفوکلیس کے ڈرامائی اسلوب کی فصاحت و بلاغت اور تخلیقیت کو بیان کرتے ہوئے محمد سلیم الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ''اگر سوفوکلیس کے اسلوب کو مختصراً بیان کرنا ہو تو اس کے لیے ''سلیس نفاست'' کی ترکیب خاصی موزوں معلوم ہو گی۔ سلاست کی طرف جھکاؤ اس کے ہاں بالکل واضح ہے۔ دوسری خوبی کلام کی مٹھاس ہے جس سے یونانی یہ مراد لیتے تھے کہ اشعار میں فصاحت اور دلکشی شیر و شکر ہیں۔ قدماء نے سوفوکلیس کو ''شہد کی مکھی'' کے نام سے یاد کیا ہے اور تقریباً سبھی قدیم مآخذ اس کی شیریں بیانی کے معترف ہیں۔''(۶)

سوفوکلیز کے برعکس یوری پی ڈیز نے یونان کی ڈرامائی روایت کو خواص سے نکال کر عوام تک پہنچایا۔ سوفوکلیز اور اسکائی لیس جیسے پیش روؤں کی طرح المیہ نگاری میں اسے بھی عروج تھا۔ تاہم المیاتی تجربے کے لیے اس نے محض شاہانہ کرداروں کی بجائے عوامی کرداروں کو بھی اپنے ڈراما کا حصہ بنایا۔ یونان کی ڈرامائی تاریخ میں یہ تجربہ المیہ کی کلاسیکی روایت سے مختلف تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے ناقدین کو بسا اوقات اس کے ہاں افراط و تفریط بھی نظر آئی۔ تاہم اس حقیقت سے انکار کرنا ممکن نہیں کہ یوری پی ڈیز نے المیاتی

روایت کو اپنے انداز میں وسعت بخشی۔

چوتھی صدی قبل مسیح میں ارسطو نے جہاں دنیائے فکر وفلسفہ پر انمٹ نقوش چھوڑے، وہیں اس میں ادبی اصول وضوابط وضع کرنے پر بھی قلم اٹھایا۔ اس کی کتاب "بوطیقا" (Poetics) کو دنیائے تنقید کی پہلی کتاب تصور کیا جاتا ہے۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ اس کتاب میں ارسطو نے ڈراما کی مختلف اقسام غنائیہ، طربیہ، رزمیہ وغیرہ پر بھی مفصل بحث کی ہوگی تاہم ہم تک صرف المیہ ڈراما کے اصول وضوابط اور عناصر پہنچ پائے ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں المیہ ڈراما دیگر اصناف سے برتر تصور ہوتا تھا اور ہر کامیاب ڈراما نگار اسی صنف میں زیادہ طبع آزمائی کرتا تھا۔

یونان کی شہری ریاستیں باہمی تصادم کے باعث انتشار کا شکار ہوئیں تو علم وادب کی شمعیں بجھنے لگیں۔ مستقل جنگ وجدل اور تباہی اور بربادی نے یونان کو اندرونی طور پر کمزور کر دیا۔ نتیجتاً اہل روما یونان پر قابض ہو گئے اور آنے والی پانچ صدیوں تک رومی تہذیب کا سکہ جم گیا۔ یونان پر قبضے کے بعد اہل روما کے زیر اثر ڈراما کی روایت بہت زیادہ آگے نہیں بڑھی۔ کم وبیش ۱۰۰ ق م میں ایک یہودی ازاکیل نے مذہبی ڈراما تحریر کیا۔ اس کے بعد سینیکا کا نام آتا ہے۔ ہسپانیہ کے اس باشندے سے دس ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں۔ اس کا دور ۴ قبل مسیح سے ۶۵ عیسوی تک کا ہے۔ اس کے بعد روم میں کوئی قابل ذکر ڈراما نگار پیدا نہیں ہوا۔ اس دور میں ڈرامے کی صنف ایک مرتبہ پھر قدیم ڈراما نما رقص کی طرف نکل گئی۔ اس نیم ڈرامائی روایت میں موسیقی کی سنگت میں ناچ پیش کیا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ رقاصاؤں نے خودنمائی میں ایسی انتہا پسندی اپنالی کہ بات برہنگی تک پہنچ گئی۔ جسے اخلاقی روایات کے الٹ تصور کیا گیا۔ اس پر تنقید بھی ہوئی تاہم پانچویں صدی عیسوی تک کھیل تماشے اور رقص کا یہ دور جاری وساری رہا۔ پانچویں صدی میں اہل روما کا عروج اپنے منطقی انجام کو پہنچا اور یونانیوں کو ہڑپ کرنے والے وقت کی دست برد سے نہ بچ سکے۔ یوں غیر ملکی حملہ آور انہیں بھی ہڑپ کر گئے۔

پانچویں صدی عیسوی سے لے کر پندرھویں صدی عیسوی تک اہل مغرب علم و دانش سے دور جہالت کے اندھیروں میں رہے۔ یہی وہ دور ہے جسے انگریز مورخین Dark Ages سے موسوم کرتے ہیں۔ تاہم کوئی بھی غیر جانبدار محقق اس دور کو اتنا تاریک نہیں دیکھتا جتنا تاریک متعصب انگریز مورخین کو نظر آتا ہے۔ وہ ہزار سال جو اہل یورپ کے لیے شب طیرہ سے بڑھ کر کچھ نہیں، اہل مشرق کے لیے وہی علم و عرفان کی صبح درخشاں قرار پاتے ہیں۔ یہی وہ دور ہے جس میں اہل عرب نے دنیائے علم وفضل کی بجھتی راکھ میں سے پژمردہ چنگاریاں نکال کر انہیں ایک مرتبہ پھر شعلہ بار کیا۔

''علم وادب کے اس عہد کے متعلق مشہور مؤرخ ہٹی (Hitti) کا بیان ہے: ''اس زمانے میں جب رشید اور مامون یونانی اور ایرانی فلسفے سے بہرہ اندوز ہو رہے تھے، مغرب میں ان کے ہمعصر شارل مین اور اس کے امراء اپنے ناموں کا املاء سیکھ رہے تھے۔'' (۷)

ارسطو کی کتاب ''بوطیقا'' جسے انتقاد ادبیات کا نقش اوّل تصور کیا جاتا ہے عربوں کے تراجم کے ذریعے ہی ہم تک پہنچی۔ تاہم عرب میں نقالی یا ڈراما کی روایت پنپ نہ سکی۔ کیونکہ یونانیوں اور عربوں کے تصور شعر میں فرق ہے۔ یونانیوں کے نزدیک شاعری نقالی ہے جبکہ عربوں کے نزدیک شاعری کی نوعیت وجدانی ہے۔

بہرحال ڈراما کی روایت یونان کے بعد بڑی سست روی سے آگے بڑھی۔ ساتویں صدی عیسوی میں فرانس میں مذہبیوں اور غیر مذہبیوں کے تصادم نے دونوں نوعیت کے ڈراموں کے لیے راہ نکالی۔ بعدازاں سپین اور اٹلی کے ساتھ ساتھ ڈراما انگلستان پہنچا۔ انگلستان میں ۱۱۱۰ء میں سب سے پہلا ڈراما سٹیج کیا گیا۔ سولہویں صدی تک ڈراما زیادہ تر مذہب کے تسلط میں رہا۔ انگلستان، اٹلی، سپین، فرانس ہر جگہ یہ عناصر ڈراما کا لوازمہ ہے۔ سولہویں صدی میں ڈراما کی روایت میں تبدیلی آئی اور اب ڈراما مذہبی پادریوں کے ہاتھ سے نکل کر پیشہ ور تماشاگروں کے ہاتھ آ گیا۔ سولہویں صدی کے ربع آخر میں باقاعدہ تھیٹر تعمیر کیے جانے

لگے۔(۸) یوں آنے والی صدیوں میں ڈرامائی روایت کی پیشہ ورانہ بنیاد پڑی اور ڈراما اٹلی، سپین، فرانس، برطانیہ سے ہوتا ہوا روس اور امریکہ تک پھیل گیا۔ اب محض مذہبی اساتیر ڈرامے کا موضوع نہ رہیں بلکہ ڈراما سیاست و ثقافت، سماجیات اور نفسی پہلوؤں کا عکاس بھی بن گیا۔ مغرب میں ڈراما کا نکتہ آغاز یونان ہے اور بدقسمتی سے فضیلت کا یہی مقام اسے مشرق میں بھی دے دیا جاتا ہے۔ یونان میں تھیس پس کے وہ خطبات بھی ڈراما کا درجہ پا جاتے ہیں جن میں ایک کردار خطابیہ انداز میں محض تقریر فرمایا کرتا تھا اور کورس کی سنگت اسے ڈراما بنا دیتی تھی۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر تھیس پس کا یک کرداری عمل ڈراما ہے تو رگ وید کے وہ بھجن جن میں نا صرف مکالماتی صورتیں نظر آتی ہیں بلکہ ایک سے زائد کردار بھی دیکھنے کو ملتے ہیں، کے متعلق کیوں ڈرامائی تشکیل کا قیاس نہیں کیا جا سکتا۔ اس بنیاد پر یہ دعویٰ غلط نہیں کہ ہندوستان میں ناصرف ڈراما کا آغاز یونانی تقلید نہیں ہے بلکہ یہ کہنا بھی درست ہے کہ ہندوستان میں ڈراما یا ناٹک کا آغاز یونان سے کہیں پہلے ہو گیا تھا۔ ڈاکٹر اسلم قریشی نے رگ وید کے مختلف مقامات کی نشاندہی کی ہے جن میں ڈرامائی اور مکالماتی صورتیں نظر آتی ہیں:

"۱۔ کتاب اوّل بھجن ۲۵: ایک جہاں گزید پجاری اور ایک نیک خصال شہزادے کے مابین گفتگو ہوتی ہے۔

۲۔ کتاب اوّل بھجن ۱۶۵: اِندر دیوتا اور ماروتوں کے درمیان جھگڑا ہوتا ہے۔

۳۔ کتاب اوّل بھجن ۱۷۰: اِندر، ماروت اور شاعر اگستیا ہم کلام ہوتے ہیں۔

۴۔ کتاب اوّل بھجن ۱۷۰: رشی اگستیا، اس کی بیوی لوپا مدرا اور رشی کے چیلے کے درمیان باتیں ہوتی ہیں۔

۵۔ کتاب سوم بھجن ۳۳: رشی وسوامترا اور ندیوں کے مابین گفتگو ہوتی ہے۔

۶۔ کتاب چہارم بھجن ۱۸: اندر، ادیتی اور رام دیو کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے۔

۷۔ کتاب چہارم بھجن ۴۲: اندر اور ورونا میں بحث ہوتی ہے۔

۸۔ کتاب ہفتم بھجن ۳۳: رشی وسیتا اور اس کے بیٹے کی باتیں ہوتی ہیں۔

۹۔ کتاب ہشتم بھجن ۱۰۰: نیا بھارگو کی دیوتا اندر کے حضور استدعا ہے۔

۱۰۔ کتاب دہم بھجن ۱۰: توام یام اور یامی کے درمیان مباحثہ ہوتا ہے۔

۱۱۔ کتاب دہم بھجن ۲۸: اندر، دسوتر اور اس کی بیوی کے درمیان گفتگو ہوتی ہے۔

۱۲۔ کتاب دہم بھجن ۵۱: اگنی اور دیوتاؤں کے درمیان گفتگو پر مشتمل ہے۔

۱۳۔ کتاب دہم بھجن ۵۳: اگنی اور دیوتاؤں کے درمیان باتیں ہوتی ہیں۔

۱۴۔ کتاب دہم بھجن ۸۶: اندر دیوتا، اس کی بیوی اندرانی اور ورسا کپی کے درمیان مکالمات ہوتے ہیں۔

۱۵۔ کتاب دہم بھجن ۹۵: پروراوس اور اپسرا اروسی کے درمیان گفتگو ہوتی ہے۔

۱۶۔ کتاب دہم بھجن ۱۰۸: اندر دیوتا کے خاص قاصد سراما اور راکشش پآنیوں کے مابین باتیں ہوتی ہیں۔''(۹)

باعتبار فن یونان کی طرح ہندوستان میں بھی ڈراما مذہبی اثرات کے زیر اثر پروان چڑھا۔ اس سلسلے میں بھاس، سیمویل اور کوی پتر کے نام لیے جاتے ہیں۔ تاہم اب تک ان کے دور کا تعین نہیں کیا جا سکا۔ پھر بھی اس امر سے ہم متفق ہیں کہ معروف کوی کالی داس کے پیش رو میں سے ہیں۔ کالی داس وہ پہلا معروف کوی ہے جس کے ڈرامے ہم تک پہنچے ہیں۔ ان میں ''شکنتلا''، ''وکرم اروسی'' اور ''مالویک اگنی مترا'' دستیاب ہیں۔ سنسکرت میں اس کے علاوہ دو مشہور ڈرامے قنوج کے راجا سری ہرش (۶۰۶ء تا ۶۴۸ء) کی تصنیف ہیں۔ ان میں ''رتناولی'' اور ''ناگ نند'' خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ڈراما نگاروں کے بعد بھوبھوتی کے ڈرامے ''مالتی مادھو'' ''مہاور چرتر'' اور ''اتر رام چرتر'' قابل ذکر ہیں۔ بھت نارائن کا ''ونی سمہار'' جو مہا

بھارت کے قصے سے ماخوذ ہے، بھی اہم ہے۔ راجا سکھر کے ڈرامے ''بالا رامائن'' اور ''بالا بھارت'' بھی قابل ذکر ہیں۔

ہندوستان میں اردو ڈرامے کی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ بحث بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ کسی بھی صنف یا شے کا نقش اوّل تلاشتے ہوئے محققین ایسی نئی تحقیقی تحریریں سپردِ قلم کر جاتے ہیں جو بذاتِ خود دلچسپی سے خالی نہیں ہوتیں۔ ان تحریروں کو خاص ترتیب سے پڑھا جائے تو ان کا لطف بھی تخلیق کا سا ہو جاتا ہے۔ اردو زبان کی پہلی مثنوی، اردو کا پہلا غزل گو، پہلا ناول، اردو کا پہلا افسانہ یہ تمام تر مباحث ہمیشہ نزاعی نوعیت کے رہے ہیں۔ اصنافِ اردو تو کیا خود اردو زبان کی پیدائش کا قزیہ اس سے کچھ مختلف نہیں۔ سو یہی حال اردو ڈرامے کا بھی ہے۔ نصابی ضروریات پوری کرنے کے لیے عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ امانت لکھنوی کی ''اِندر سبھا'' اردو زبان کا پہلا ڈراما ہے۔ جبکہ حقیقتاً محققین یک زبان ہو کر اس سے متفق نہیں۔ امانت کی ''اِندر سبھا'' ۱۸۵۳ء یا ۵۴ء میں منظرِ عام پر آئی۔ امانت کی اِندر سبھا کی عظمت کا اعتراف سب ناقدین کرتے ہیں۔ اس بات سے سب متفق ہیں کہ یہی وہ پہلا ڈراما ہے جس نے شہرت کی بلندیوں کو چھوا اور آئندہ ڈراما کے رجحانات کا تعین کیا۔ تاہم محققین اس عظمت اور برتری کو اندر سبھا کی اولیت سے تعبیر نہیں کرتے۔ اس حوالے سے مختلف تحقیقات ہمارے سامنے آتی ہیں:

> ''واجد علی شاہ کے زمانے تک اردو میں ڈرامے کا وجود نہ تھا۔ اس اہم صنف ادب کی بنیاد ڈالنے کا فخر ان کے لیے اٹھ رہا تھا۔ انہوں نے ولی عہدی کے زمانے میں رادھا کنھیا کی داستان محبت پر مبنی ایک چھوٹا ناٹک لکھا جو ہماری خوش قسمتی سے اب تک موجود ہے۔ فنی اعتبار سے اس کا درجہ کچھ بھی ہو اردو کا پہلا ڈراما ہونے کی حیثیت سے وہ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔''(۱۰)

> ''......ان سب باتوں پر نظر کرنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ لکھنؤ میں شاہی رہس کا پہلا

جلسہ ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے یا ۱۲۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں ہوا۔ عیسوی سن اس وقت ۱۸۴۳ تھا۔"(۱۱)

"............ان رہسوں کی پیشکش کے دوران میں سلطان نے اپنی ایک مثنوی "افسانہ عشق" کو بھی اسی طرز پر تیار کرایا اور تمثیل کیا۔ اس کا حوالہ شرح اِندر سبھا میں سیّد امانت لکھنوی نے بھی دیا ہے۔ جس میں رہس کی شان و شوکت کا اظہار کیا ہے۔ چونکہ اس سے پہلے اردو ڈراما کا اور کوئی نشان یا پتہ نہیں ملتا اس لیے قرائن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اردو ڈراما کا پہلا نقش "افسانہ عشق" تھا جو رہس یا اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا اور اس طرح اردو کے سب سے پہلے ڈراما نگار سلطان واجد علی شاہ تھے اور ان کے بعد سیّد امانت نے اندر سبھا کا دوسرا نقش پیش کیا۔"(۱۲)

"قدرت مسلمانوں سے اس بے اعتنائی اور پہلو تہی کا انتقام لے رہی ہے۔ اس کے انتقام کا اوّل شکار میاں نواز دہلوی ہیں۔ جنہوں نے فرخ سیر کے عہد میں اردو میں شکنتلا کا ترجمہ بطرز ناٹک کیا۔"(۱۳)

"عالمگیر کا دربار اگرچہ شاعری سے خالی نظر آتا ہے لیکن اس کا لاڈلا فرزند محمد اعظم شاہ ہندی زبان سے بے حد الفت رکھتا تھا۔ نواز، ایک مسلمان شاعر نے اعظم شاہ کی خواہش سے ۱۶۸۰ء میں شکنتلا ناٹک لکھی۔"(۱۴)

"یہ کالی داس کا سنسکرت میں لکھا ہوا مشہور ڈراما ہے جس کو نواز کبشیر نے برج بھاشا میں پیش کیا تھا۔ جوان (کاظم علی جوان) نے برج بھاشا سے اردو میں منتقل کیا۔"(۱۵)

"آپ (کاظم علی جوان) نے ۱۸۰۲ء میں شکنتلا کا قصہ اردو میں لکھا اور اس کا نام شکنتلا ناٹک رکھا۔ نواز کبشیر نے جو برج بھاشا میں (۱۸۱۶ء) شکنتلا کہانی لکھی تھی، اس کا

ترجمہ ہے۔"(۱۶)

منقولہ بالا حوالہ جات میں مختلف النوع قسم کے حقائق سامنے آئے ہیں۔ راقم الحروف مسعود حسن رضوی ادیب، عشرت رحمانی، دتاتریہ کیفی، حافظ شیرانی اور ایسے دیگر جید محققین کی تحقیقات پر تشکیک کی جسارت نہیں چاہتا۔ تاہم تحقیق کے ادنیٰ طالب علم کے طور پر یہ سوال اٹھانے کا متمنی ضرور ہے کہ کیا تحقیق پردہ اٹھانے کا نام ہے یا دھند لکے پھیلانے کا۔ مثلاً جب ہمیں اس امر پر یقین نہیں کہ نواز کی "شکنتلا" کالی داس کی "شکنتلا" سے ماخوذ ہے یا نہیں تو ایسے میں اس کی تقدیم و تاخیر سے بحث کرنا ہم ضروری کیوں سمجھتے ہیں؟ نیز یہ کہ ہم یقین سے یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ با اعتبارِ فن مذکورہ تخلیق ڈراما تھی یا محض منظوم قصہ تھا۔ ایسے میں اولیت کا سہرا باندھنا گویا سر کٹے جسم پر تاج پہنانے کے مترادف ہے۔

اسی طرح جب ہمیں "افسانہ عشق" کا مکمل نسخہ دستیاب ہی نہیں اور اس کے جلسے کے سن کے متعلق ہم حتمی طور پر کوئی رائے دے ہی نہیں پاتے تو نیا رستہ نکالنے کی ضرورت کیا ہے۔

راقم کے خیال میں جب دھند لکے اس حد تک بڑھ جائیں کہ صحیح رستے کا تعین کم و بیش ناممکن ہوجائے تو بحث صحیح یا غلط کی نہیں رہتی۔ معلوم رستہ ہی سیدھا رستہ بن جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے بجا طور پر کہا تھا:

"تحقیق موجود مواد میں سے نتائج کے استخراج کا نام ہے۔"(۱۷)

اس بحث کا خاتمہ راقم کے خیال میں اس نتیجہ پر کیا جاسکتا ہے کہ سیّد امانت لکھنوی کی اِندر سبھا سے قبل ایسے جلسے اور رہس ہوئے ہوں گے جن پر ڈراما کا قیاس کیا جا سکتا ہے۔ تاہم فنی اعتبار سے امانت کی "اِندر سبھا" ہی اردو ڈراما کا نقش اوّل ہے اور یاد رہے نقش اوّل کبھی مکمل نہیں ہوتا۔ لہٰذا ناقدین کو اندر سبھا میں کچھ فنی خامیاں نظر آتی ہیں تو اس کا مطلب یہ نہیں اس سے اولیت کا شرف لے لیا جائے۔

ڈراما کی ریزہ ریزہ راکھ کی تاریخ میں پہلی چنگاری تلاشنے کے اس سفر میں ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کے

نظریے کو نظر انداز کرنا بھی درست نہ ہوگا۔ وہ ''اندر سبھا'' کی اولیت کی مخالفت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''اب تک ہم کو یہ بات باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کا پہلا ڈراما اندر سبھا ہے جو امانت لکھنوی نے ۵۴۔۱۸۵۳ء۔۵۴ء میں تصنیف کیا...... اصل یہ ہے کہ جس زمانے میں امانت لکھنوی ...... اندر سبھا لکھ رہے تھے اسی زمانے میں اردو ڈرامے عام طور پر گرانٹ روڈ کے ''بمبئی تھیٹر'' میں دکھلائے جا رہے تھے۔''(۱۸)

اس عبارت کے بعد ڈاکٹر عبدالعلیم نامی یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اردو کا پہلا ڈراما اندر سبھا نہیں بلکہ ''راجہ گوپی چند اور جالندھر'' ہے جو نومبر ۱۸۵۳ء میں پیش کیا گیا۔ بالائی سطور میں بتایا جا چکا ہے کہ کم و بیش یہی وہ دور ہے جس میں ''اندر سبھا'' تصنیفی مراحل سے گزر رہی تھی۔ لہٰذا راقم کے خیال میں اولیت کے شرف کے چکوروں میں بحث کو سالوں سے ہٹا کر مہینوں میں تلاشنے کی بجائے ''اندر سبھا'' کی تاثیریت کے پیش نظر ڈاکٹر نامی کے منقولہ بالا بیان کو ڈرامے کے نقش اوّل کی بجائے، تھیٹر کے آغاز کے تناظر میں پڑھا جانا چاہیے۔ اس امر سے اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ ہندوستان میں تھیٹر کا آغاز اودھ میں اندر سبھا کی پیش کاری سے قبل بمبئی میں ہو چکا تھا۔ جہاں ابتداء گجراتی اور مہاراشٹری میں ڈراما سٹیج کیا جاتا تھا۔ بمبئی ایک بڑی بندرگاہ ہونے کے باعث غیر ملکیوں کی ایک بڑی پناہ گاہ تھی۔ انگریز اور پرتگالی انیسویں صدی سے کہیں پہلے یہاں وارد ہو چکے تھے۔ لہٰذا تفریح طبع کے لیے یہاں تھیٹریکل کمپنیوں کا قیام کوئی اچنبے کی بات نہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ یہاں ان کمپنیوں کے قیام کے فوراً بعد اردو ڈرامے سٹیج ہونے لگے تھے قرین قیاس معلوم نہیں ہوتا۔

برصغیر میں اردو ڈراما کے آغاز یا نقش اوّل سے ایک قدم آگے بڑھ کر اگر اردو ڈراما کے ارتقاء پر ایک نظر ڈالی جائے تو ''امانت کی اندر سبھا'' کے علاوہ تمام تر ابتدائی نقوش از خود معدوم ہوتے نظر آتے ہیں۔ واجد علی شاہ کے شاہی سٹیج پر کھیلی جانے والی اندر سبھا خود میں کچھ ایسے طلسماتی عناصر لیے ہوئے تھی کہ آنے

والی کم وبیش نصف صدی کے ڈرامے اس کے سحر سے باہر نہ آسکے۔ دیکھتے ہی دیکھتے اردو ڈراما اودھ سے نکل کر ممبئی، مشرقی بنگال حتیٰ کہ پورے ہندوستان میں پھیل گیا۔ آنے والے سالوں میں "اِندرسبھا" کی طرز پر بے شمار سبھائیں کھیلی گئیں۔ یہاں تک کہ اِندرسبھا امانت کے اختصاص کی بجائے ڈراما کے عمومی نام کے طور پر معروف ہوگئی۔ مسعود حسین رضوی اس امر کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"لفظ اندرسبھا کے مفہوم میں اتنی وسعت پیدا کردی کہ اس کے تتبع میں جو کتابیں لکھی گئیں وہ بھی اندرسبھا کہی جانے لگیں۔ حالانکہ ان میں سے بعض میں اندرسبھا اسم خاص نہیں رہا تھا بلکہ اسم عام ہوگیا تھا اور ایک خاص طرح کے ناٹک کے معنوں میں استعمال ہونے لگا تھا۔"(۱۹)

پروفیسر موصوف نے آگے چل کر جرمن مستشرق روزن (Rozen) کی نشاندہی پر گیارہ ایسی کتابوں کی فہرست دی ہے جو اندرسبھا کے اتباع میں لکھی گئیں۔ ان میں "مداری لال کی اندرسبھا"، "فرخ سبھا"، "جشن پرستان"، "ہوائی مجلس جدید"، "ناٹک جہانگیر"، "بندرسبھا"، "لیلیٰ مجنوں"، "الہ دین اور طلسمی چراغ"، "نورالدین وحسن افروز" اور "تحفۂ دل کشا" شامل ہیں۔ اس فہرست کے بعد مسعود حسن رضوی کچھ ایسی سبھاؤں کا تذکرہ کرتے ہیں جو ان کے نزدیک اندرسبھا کا تتبع ہیں۔ ان میں "بزم سلیمان"، "ناگرسبھا"، "عاشق سبھا"، "نیچر سبھا"، "نشاطِ عشق"، "مثنوی اِندرسبھا" اور "کرزن" کے نام آتے ہیں۔(۲۰)

تمام ناقدین اور محققین اس امر سے اتفاق کرتے ہیں کہ اِندرسبھا نے ڈراما کی روایت کو آگے بڑھانے اور اسے ایک نئے تجربے سے روشناس کرانے میں ناقابل فراموش کردار ادا کیا۔ امانت کی اندرسبھا کی مقبولیت کا تذکرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر اے۔ بی اشرف لکھتے ہیں:

"اِندرسبھا کی ترکیب وتعمیر میں کچھ ایسے نامیاتی عناصر سموئے گئے تھے جو بہت سے سیاسی اور سماجی محرکات کی بدولت اس قدر پھلے پھولے ہیں کہ پوری نصف صدی تک

ڈرامائی ارتقاء پر ان کا تسلط قائم رہا ہے۔ اندر سبھا کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ہر جگہ اور ہر شہر میں اسے کھیلا گیا۔ اس کی مطبوعہ نقول سینکڑوں اور ہزاروں کی تعداد میں شائع ہوئیں اور متعدد علاقائی زبانوں میں اس کے تراجم ہوئے۔ اندر سبھا کی یہی ہمہ گیر مقبولیت ہی ہے جس نے اس برصغیر میں اردو ڈرامے کے لیے اسٹیج کی مقبولیت کو حیرت انگیز حد تک ملک کے اطراف و اکناف میں پھیلا دیا۔ چنانچہ اندر سبھا کے فوراً بعد جگہ جگہ منڈلیوں اور تھیٹروں کا چرچا بڑی تیزی سے پھیلنے لگا اور ڈراما نویسوں کی ایک پوری فوج کی فوج اس میدان میں اتر آئی۔'' (۲۱)

پروفیسر وقار عظیم بھی ''اندر سبھا'' کے متعلق کچھ ایسی ہی رائے رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں تو ''اندر سبھا'' کے بعد لکھے جانے والے ڈرامے اس حد تک اندر سبھا کے سحر میں گھرے ہوئے تھے کہ ڈراما کے اس دور کو ''اندر سبھائی دور'' ہی کہنا چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں:

''۱۸۵۳ء میں جب ''اندر سبھا'' کی شہرت اودھ اور اس کے اطراف و جوانب میں ہوئی تو ہندوستان کے بعض دوسرے حصوں میں بھی اس کے زیر اثر ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے اور ڈھاکہ اور بمبئی میں اردو ڈرامے کا وہ دور شروع ہوا جسے حقیقت میں اردو ڈرامے کا ''اندر سبھائی'' دور کہنا چاہیے۔'' (۲۲)

بالائی سطور میں یہ امر واضح کیا جا چکا ہے کہ ''اندر سبھا'' اپنی پیش کاری کے فوراً بعد ہندوستان بھر میں اردو ڈراما کی مقبولیت کا باعث بن گئی تھی۔ بنگال میں بھی اس طرز پر بہت سے ڈرامے لکھے گئے۔ ان میں سب سے پہلا معروف ڈراما ''ناگر سبھا'' تھا۔ جس کے بعد یکے بعد دیگرے ڈراموں کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ بنگال میں اردو ڈراما کی روایت پر روشنی ڈالتے ہوئے عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''......امانت کی اندر سبھا کھیلی جانے لگی ......اردو سٹیج ذوق و شوق کافی ترقی کرنے لگا۔

> اسی عرصے میں شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کی طرز پر ایک ناٹک 'ناگر سبھا'' لکھا۔ اس وقت ڈھاکہ میں چھوٹی موٹی متعدد ناٹک سبھائیں قائم تھیں...... لیکن ان میں سب سے زیادہ مشہور اور بلند پایہ شیخ فیض بخش کی کمپنی ''فرحت افزاء تھیٹریکل کمپنی'' سمجھی جاتی تھی، جو باقاعدہ تجارتی انداز پر قائم تھی۔ نفیس کانپوری اس کمپنی کے خاص ڈراما نویس تھے۔ مختلف ڈراما نگاروں کے لکھے ہوئے ۳۰۔۳۵ کھیل اس وقت تک تمثیل کیے جا چکے تھے...... ناگر سبھا بھی اسی کمپنی نے کھیلا۔'' (۲۳)

عشرت صاحب نے نشاندہی کی ہے کہ ''ناگر سبھا'' کو بنگال میں خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ شاید اس کا بنیادی سبب یہی تھا کہ یہ اندر سبھا کے اتباع میں لکھا گیا۔ بعدازاں ایک اور کمپنی نے ایک اور ڈراما ''حسن افروز'' کے نام سے کھیلا۔ یہ ڈراما بھی اندر سبھا اور ناگر سبھا سے مختلف نہ تھا لہٰذا اسے بھی ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ اس کے بعد چار سالوں تک بنگالی سٹیج پر بے شمار ڈرامے کھیلے گئے اور فرحت افزاء تھیٹریکل کمپنی کے بعد بہت سی دوسری کمپنیاں بھی اس میدان میں اتر آئیں۔ اس دور میں مقبولیت کی بلندیوں کو چھونے والا ایک اور ڈراما حکیم حسن مرزا برق کا ''گلشن جانفزا'' تھا۔ اس کے بعد ۱۸۵۶ء میں ماسٹر احمد حسین واقر نے ڈراما ''بیمار بلبل'' لکھا۔ اردو کے ڈرامائی سفر میں اس ڈراما کو یہ افتخار حاصل ہے کہ یہ اردو کا پہلا نثری ڈراما شمار کیا جاتا ہے۔ (۲۴)

''بلبل بیمار'' اردو ڈرامے کی تاریخ میں کچھ اور اعتبار سے بھی اہم ہے۔ جہاں اس کھیل سے پہلی مرتبہ اردو ڈراما شعریت سے نکل کر نثر کی طرف بڑھنے لگا۔ وہیں اس صنف میں ابتذال اور عامیہ پن میں اضافہ ہونے لگا۔ دراصل اس دور میں ڈراما محلاتی تفریح سے نکل کر ٹھیٹھ تجارتی میدان میں آ چکا تھا۔ اب تھیٹر کمپنیوں کے نزدیک مقصدیت اہم نہیں تھی۔ بنیادی نقطہ منفعت پسندی تھا۔ چنانچہ بنگال میں ڈراموں کی تعداد میں بھی اضافہ ہوا اور تھیٹر کمپنیوں کی تعداد میں بھی۔ تاہم کمیت کے بڑھنے سے معیار تیزی سے

کرنے لگا۔

جس دور میں اندرسبھا نے لکھنوی معاشرے کو ایک نئی صنف سے روشناس کرایا۔ اسی دور میں بمبئی میں یہ صنف پاؤں چلنے لگی۔ بمبئی میں تھیٹر کی تاریخ اردو کی تاریخ سے زیادہ پرانی ہے۔ یہاں اردو سے قبل گجراتی اور مہاراشٹری میں ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔ ان مقامی زبانوں سے قبل تھیٹر کی بنیاد انگریزی ڈراموں پر رکھی گئی تھی۔ ۱۸۵۳ء میں ''گوپی چند اور جالندھر'' سے بمبئی میں اردو ڈراموں کا آغاز ہوا تو دیکھتے ہی دیکھتے اردو زبان مقامی زبانوں کے ساتھ ساتھ زبان غیر کو بھی کھا گئی۔ اردو ڈراما دیگر زبانوں کے ڈراموں پر حاوی ہو گیا۔ اس دور میں اردو تھیٹر کے ارتقاء میں پارسیوں نے اہم ترین کردار ادا کیا۔ اس امر پر روشنی ڈالتے ہوئے امتیاز علی تاج لکھتے ہیں:

> ''پارسیوں نے ڈرامے کی عموماً اور اردو ڈرامے کی خصوصاً بے نظیر خدمات سرانجام دی ہیں۔ ان کی عالی ہمتی اور اولوالعزمی نے اردو میں جدید ڈرامے کا نا صرف باقاعدہ آغاز کیا بلکہ متعدد شہروں میں ادب کی اس اہم صنف کا ایسا ذوق پیدا کیا کہ کئی مقامات میں اردو تماشے دکھانے کی تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو گئیں۔ دوسری طرف بیرون برعظیم جہاں پہنچے وہاں کے لوگوں کو ڈرامے کے ذریعے اردو سے روشناس کرنے کی بے حد قابل قدر خدمت انجام دی۔'' (۲۵)

۱۸۵۳ء میں ''راجہ گوپی چند اور جالندھر'' کے بعد اردو ڈراما نے پارسیوں کے زیر اثر ترقی پائی۔ اس حقیقت سے تمام تر محققین متفق ہیں۔ لہٰذا اس سلسلے میں کسی تحقیقی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ تاہم ''گوپی چند اور جالندھر'' کے بعد بمبئی میں اردو تھیٹر کن ڈراموں کے ذریعے آگے بڑھا؟ اس سوال کے جواب میں محققین متفق نہیں ہیں۔ راقم کے خیال میں گو تقدیم و تاخیر کے تصادم میں الجھنے سے علمی طور پر کچھ حاصل نہیں ہوتا تاہم اردو تحقیق کے زاویہ ہائے نگاہ کے پیش نظر اس دلچسپ تاریخی اختلاف پر روشنی ڈالنا بھی ضروری ہے۔

بمبئی میں "گوپی چند اور جالندھر" کے سٹیج ہونے کے بعد ڈاکٹر عبدالعلیم نامی مندرجہ ذیل ڈراموں کا تذکرہ کرتے ہیں:

"۱۔ راجہ گوپی چند اور جالندھر" مصنفہ ڈاکٹر بھاؤ واجی لاڈ: ۲؍نومبر ۱۸۵۳ء

۲۔ تیکھے خان

۳۔ حاجی میاں اور ملازم تیکھے خان۔

۴۔ حاجی میاں اور فضل مع نقل کلال خان

۵۔ پٹھان صفریز اور گلو مع نقل علاؤالدین اور بانو زلیخا

۶۔ سیتا کی شادی مع رام لیلا۔"(۲۶)

بمبئی کے اردو ڈراموں پر اپنے پی ایچ۔ڈی کے مقالے میں ڈاکٹر میمونہ بیگم نے بھی مفصل تحقیق کی اور ابتدائی ارتقائی سفر کو کچھ اس طرح بیان کیا کہ ڈاکٹر نامی اور ان کے تحقیقی نتائج میں اختلاف ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر میمونہ کی تحقیقات کا خلاصہ یوں کیا جا سکتا ہے:

۱۔ ہندو ڈریمٹک کور کا "راجہ گوپی چند اور جالندھر" حصہ اوّل: ۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء

۲۔ ہندو ڈریمٹک کور کا "راجہ گوپی چند اور جالندھر" حصہ دوّم: ۳ دسمبر ۱۸۴۳ء

۳۔ ہندو ڈریمٹک کور کا "راجہ گوپی چند اور جالندھر" (مکمل): ۷ جنوری ۱۸۵۴ء

۴۔ ہندو ڈریمٹک کور کا "راجہ گوپی چند اور جالندھر" (مکمل): ۶ فروری ۱۸۵۵ء

۶۔ روز آسٹرین کلب کا "فرنگی اور ہندوستانی طرز ہائے حکومت کا موازنہ" اس کے خاتمے پر "بوڑھے خوشحال کی دعوت" ۱۸۵۸ء

۷۔ وکٹوریہ کلب کا "ناناصاحب" ۱۸۵۹ء

۸۔ الفریڈ ناٹک منڈلی کا کھیل "اندر سبھا" ۱۸۶۴ء

۹۔ الفریڈ ناٹک منڈلی کا کھیل ''گلروزریبنہ'' ۱۸۶۷ء

ڈاکٹر نامی اور ڈاکٹر میمونہ دونوں کی تحقیقات میں مسئلہ یہ ہے کہ دونوں نے تحقیقی مآخذ بیان نہیں کیے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ''تیکھے خان''، ''حاجی میاں اور ملازم تیکھے خان'' اور ''پٹھان صفریز اور گلو'' کا تذکرہ ڈاکٹر میمونہ کے مقالے میں نہیں کیا گیا۔ اس پر مستزاد یہ کہ ڈاکٹر نامی نے خود یہ لکھا:

> ''یہ ڈرامے مرہٹوں اور پارسیوں نے لکھے تھے۔ ان کے متعلق ابھی تک کوئی معلومات حاصل نہیں ہو سکی ہیں۔ ممکن ہے کہ انہوں نے یہ ڈرامے اپنی مادری زبان میں لکھے ہوں اور بعد میں کسی منشی سے اصلاح لی ہو۔'' (۲۷)

اس بیان کی روشنی میں مذکورہ ڈراموں کی حقیقت خاصی مشکوک ہو جاتی ہے۔ اس تحقیقی تشکیک سے ہٹ کر ڈرامے کے ارتقا پر بات کی جائے تو پارسی تھیٹر کے زیر اثر لکھے جانے والے ڈراموں میں دو اہم ڈرامے ''فرنگی اور ہندوستانی طرز ہائے حکومت کا موازنہ'' اور نانا صاحب ہیں۔ یہ دونوں ڈرامے ہندوستان میں انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ اور ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں لکھے گئے۔ ان ڈراموں کے ذریعے مسلمانوں کے مقابلے میں ہندوؤں اور پارسیوں نے انگریز بہادر کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش کی۔ ان ڈراموں کو اردو تھیٹر کی تاریخ میں سیاسی ڈراموں کے نقطہ آغاز کے تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ امتیاز علی تاج ''فرنگی اور ہندوستانی طرز ہائے حکومت کا موازنہ'' کے اردو ڈراما ہونے پر شک کرتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''روز آسٹرین کلب کے کھیل کا نام ''فرنگی اور ہندوستانی طرز ہائے حکومت کا موازنہ'' بتایا گیا ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا طویل اور عوام کے لیے ادق نام ہے کہ خیال ہوتا ہے یہ نام کھیل کا اصلی نام نہیں بلکہ شاید انگریزی یا مرہٹی زبان سے ترجمہ کیا گیا ہے۔'' (۲۸)

تاج کے مذکورہ بیان میں یہ نقطہ بذات خود تشریح طلب رہ جاتا ہے کہ ان کے نزدیک مذکورہ

ڈرامے کا نام ترجمہ کیا گیا ہے یا یہ ڈراما اردو میں ترجمہ کیا گیا تھا۔

بہرکیف ۱۸۵۳ء کے بعد بمبئی میں اردو ڈراما پارسیوں کے زیراثر ایک خاص رفتار سے ارتقائی مراحل طے کر رہا تھا۔ ۱۸۵۳ء سے ۱۸۷۰ء تک کے پارسی تھیٹر کے متعلق محققین موثر اور جامع روشنی ڈالنے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ اس کا ایک سبب شاید تحقیقی ذرائع کی عدم دستیابی بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن راقم کے خیال میں اس کا بڑا سبب ان ڈراموں کا سطحی ہونا ہے۔ اپنے دور میں یقیناً یہ ڈرامے مقبول بھی ہوئے ہوں گے۔ تاہم پکڑ دھکڑ اور تحریف وتزمین سے تشکیل پانے والے ان ڈراموں میں تخلیق کا حقیقی رنگ نہیں تھا۔ لہٰذا پہلے ایک پر دوسرے کا گمان ہوا پھر دونوں ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ ادغام اتنا وسیع ہوا کہ انفرادی شناخت ممکن ہی نہ رہی۔ اس امر کے حقیقی ہونے کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ سیّد وقار عظیم کی نشاندہی کے مطابق ۱۸۶۱ء تک بمبئی میں کم وبیش ۱۹ تھیٹریکل کمپنیاں قائم ہو چکی تھیں۔(۲۹)

ڈاکٹر مسز شمیم ملک ان چھ تھیٹریکل کمپنیوں کی نشاندہی بھی کرتی ہیں جو بمبئی میں خاص طور پر اردو تھیٹر کی ترقی کے لیے کام کر رہی تھیں اور نئی نئی جدتیں متعارف کروا رہی تھیں۔

۱۔ پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی
۲۔ پارسی اوریجنل تھیٹریکل کمپنی
۳۔ وکٹوریہ ناٹک منڈلی
۴۔ الفریڈ تھیٹریکل کمپنی
۵۔ نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی
۶۔ اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی۔(۳۰)

ان کمپنیوں کی موجودگی اس امر کو تو یقینی بنا دیتی ہے کہ اس زمانہ میں اردو تھیٹر پر کام ہو رہا تھا۔ ایسے

میں ڈراموں کا محفوظ نہ ہونا اسی امر پر دلالت کرتا ہے کہ ان ڈراموں کی حیثیت کھیل تماشوں سے بڑھ کر کچھ نہیں تھی۔ انہی حقائق کی تصدیق وقار عظیم کا ذیلی بیان بھی کرتا ہے:

''ان ڈراما نویسوں کے سو فیصدی ڈراموں پر بھان متی کے ناتے والی کہاوت صادق آتی ہے۔ مثنویاں، کسی معروف داستان کا کوئی ٹکڑا، دیو مالائی کہانیوں کے کردار، کسی کا گیت اور کسی کی غزل اور حسب ضرورت کچھ مقفٰی اور مسجع مکالموں کا سلسلہ تھوڑے بہت تغیر یا فرق کے ساتھ یہ چیزیں ان غیر طبع زاد ڈراموں کے اجزاء ترکیبی تھے۔ ڈرامے کا فن کیا ہے اور اس کا نازک فن، ڈراما نگار سے کس بات کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کا احساس ان میں سے کسی ڈراما نگار کو نہیں۔ حافظ عبداللہ، مرزا نظیر بیگ، ماسٹر رحمت علی رحمت اور ماسٹر ابراہیم جیسے ناٹک ڈراما نگاروں کی اس قسم یا صنف میں شامل ہیں۔''(۳۱)

اردو ڈرامے کے ارتقاء پر نظر ڈالتے ہوئے ڈراما کے اس ابتدائی دور کو محض فنی طور پر کمزور کہہ کر آگے نکل جانا درست نہیں۔ یہاں یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ ڈرامے کے اس پست معیار کی وجہ کیا تھی کیونکہ اس کا سبب محض یہ بات نہیں کہ ڈرامے کی صنف طفولیت سے گزر رہی تھی۔ اس کے کچھ اور اسباب بھی ہیں جن کی جڑیں معاشرتی اور سیاسی نوعیت کی ہیں۔

اتنی بات ہر کوئی جانتا ہے کہ انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے مسلم حکومت برصغیر میں بڑی تیزی سے انحطاط کا شکار ہو رہی تھی اور روبہ زوال معاشرتیں عیش و عشرت کے رومان میں سامانِ مسرت تلاش کرتی ہیں۔ ایسے میں تخلیق کا تصور فن برائے فن نہیں، فن برائے مسرت ہوا کرتا ہے۔ ڈراما کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا ۔گزشتہ اوراق میں ہم ذکر کر چکے ہیں کہ واجد علی شاہ کے رہسوں نے امانت کو اندر سبھا کی تخلیق سجھائی اور اندر سبھا کی اثر انگیزی ہندوستان میں ڈرامے کی مقبولیت کا باعث بنی۔

اگر لکھنوی دربار میں ان رہسوں کے محرکات سے آگہی حاصل کی جائے تو ڈراما کے فن کی پستی کا

پہلا اور سب سے موثر سبب ہمارے سامنے آسکتا ہے۔

انیسویں صدی میں اودھ کے تخت پر بیٹھنے والا ایک معروف بادشاہ نصیرالدین حیدر تھا۔ یہ بادشاہ عیش و عشرت کا اس قدر دلدادہ تھا اس پر روشنی ڈالتے ہوئے ولیم نائٹن لکھتا ہے:

''جب میں شاہی میز پر کھانا کھانے کے لیے پہلی مرتبہ حاضر ہوا تو اس وقت رات کے تفریحی سامان میں کٹھ پتلیوں کا تماشا اور حسب معمول ناچ گانا تھا۔ بادشاہ پتلیوں کے تماشے دیکھ کر خوب ہنسے اور بہت محظوظ ہوئے ...... بادشاہ کٹھ پتلیوں کے تماشے میں مصروف رہے اور ہر شخص اسی کو دیکھتا اور تعریف کرتا رہا۔''(۳۲)

۱۸۳۷ء میں نصیرالدین حیدر کے انتقال کے بعد محمد علی شاہ تخت نشین ہوا اور اودھ کا تخت ۱۸۴۲ء میں امجد علی شاہ سے ہوتے ہوئے ......۱۸ء میں واجد علی شاہ کے زیر پا آیا۔ واجد علی شاہ نصیرالدین حیدر کی طرح عیش و عشرت کی سرمستیوں میں مخمور رہنے والا انسان تھا۔ اس نے سامان عیش و نشاط بہم پہنچانے اور عہد شباب کو تمام تر احساس تلذذ سے بہرہ ور ہو کر گزارنے کی غرض سے خواتین کو خدمت گزاری کے لیے محل میں مامور کیا۔

واجد علی شاہ اپنے اس میلان پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''یہ خیال گزرا کہ کسی طرح ایام شباب حسین و جمیل مستورات کی محبت میں بسر کرنا چاہیے مگر تدبیر بن نہ پڑتی تھی۔ آخرکار وحشت قلب اور جوش سودا نے یہ ترکیب ذہن نشین کرائی کہ میں اپنی راحت کے واسطے عورتوں کو بطریق خدمت گزاری نوکر رکھ کر ان سے پوشیدہ پوشیدہ رابطہ محبت پیدا کروں۔''(۳۳)

جو دوشیزہ اس کے من کو بھا جاتی اسے ''پری'' کا خطاب دے کر رقص و موسیقی کی تعلیم دلوائی جاتی۔

''مجھ کو جلسے کی ترتیب دینے اور گانے والیوں کے جمع کرنے کا بہت خیال تھا۔ اس سب

سے سازندے اور علم موسیقی کے کاملوں کی تلاش بہت تھی کہ پریوں کو تعلیم دی جائے۔" (۳۴)

رقص و موسیقی کا یہ سلسلہ قیصر باغ کے رہسوں پر منتج ہوا جہاں واجد علی شاہ کی پریاں گوپیوں کے روپ میں اور خود واجد علی شاہ کنہیا کے رنگ میں جلوہ افروز ہوئے۔ شرر، رجب علی بیگ سرور کے حوالے سے اس حقیقت کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"سال میں ایک مرتبہ قیصر باغ میں ایک عظیم الشان میلہ ہوتا جس میں پبلک کو بھی قیصر باغ میں آنے اور جہاں پناہ کی عیش پرستی کا رنگ دیکھنے کا موقع مل جاتا۔ بادشاہ نے شری کرشن جی کا رہس جو ہندوؤں میں مروج ہے دیکھا تھا اور شری کرشن جی کی معشوقانہ روش اور عاشقی اس قدر پسند آ گئی تھی کہ اس رہس سے ڈراما کے طور ایک کھیل ایجاد کیا تھا۔ جس میں خود کنہیا بنتے، مخدرات عصمت آیات گوپیاں بنتیں اور ناچ رنگ کی محفلیں گرم ہوتیں۔" (۳۵)

منقولہ بالا بیان سے جہاں واجد علی شاہ کے مشاغل پر روشنی پڑتی ہے وہیں اس بات کا اشارہ بھی ملتا ہے کہ جہاں پناہ کی عیش وعشرت کے ثمرے پنپنے والا فن معیار بن کر خواص سے عوام تک پہنچ گیا۔ عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

"جب قیصر باغ کے میلوں کا دروازہ عوام الناس کے لیے بھی کھل گیا تو سارے شہر کے شوقینوں میں ڈرامے کا فن خود بخود ترقی کرنے لگا۔" (۳۶)

۷ فروری ۱۸۵۶ء کو واجد علی شاہ معزول ہوئے تو قیصر باغ کی شمع رونق بھی بجھ گئی۔ عیش ونشاط و رہس کا عملہ بھی برخاست ہو گیا اور واجد علی شاہ ٹمیا برج منتقل ہو گئے۔

ان تفصیلات سے پتہ یہ چلتا ہے کہ رہس اور رقص وسرور کے بطن سے جنم لینے والی ڈراما کے مصنف

کا منتہائے مقصود ہی مسرت کوشی تھی۔ ایسے میں اس سے معیار کی توقع کرنا ہی درست نہیں۔

اس دور میں ڈرامے کے ابتر معیار کا ایک اور سبب غیر پیشہ ورانہ مصنفین تھے۔ ان مصنفین میں ایک طبقہ تو وہ تھا جو بدلتے ہوئے حالات کے نتیجے میں بے مثل جاہ وچشم دیکھ لینے کے بعد روبہ زوال ہوتے ہوتے زبوں حالی تک پہنچ گیا۔ عیش ونشاط اور زر و جواہر کی چکا چوند میں پلنے بڑھنے والوں کو عنفوانِ شباب میں پیٹ کی بھوک نے آن لیا۔ تھیٹر میں انہیں پناہ ملی۔ پڑھے لکھے تو تھے ہی لہٰذا ڈرامے لکھنے اور اداکاری کرنے لگے۔ سید محمد حسین رضوی اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''تھیٹر کا پیشہ جس کو شرفائے ہندوستان اب تک عزت کی نگاہ سے نہیں دیکھتے اور اس لیے اس میں رقابت کا بہت کم اندیشہ تھا ان کو نظر پڑا اور اس کو انہوں نے اپنی گون کا سمجھا۔ بچپن اور جوانی کی صحبتوں نے مزاج کو رنگین اور طبیعت کو کسی قدر موزوں کر دیا تھا۔ انہوں نے ڈراما لکھنا اور اس کو ایکٹ کرنا شروع کر دیا۔'' (۳۷)

ڈراما لکھنے والے مصنفین کی ایک قسم ایسی تھی جو اس سوچ کے پیش نظر تھیٹر کے میدان میں کود پڑی تھی کہ عیش وطرب کے دلدادہ امرائے وقت فنی مرتبے سے بے نیاز ہو کر اس بنیاد پر داد وعیش کرتے تھے کہ سامانِ عیش ونشاط اس میں کس قدر پہنچایا گیا۔

> ''انہوں نے دیکھا کہ ملک کے متمول لوگ جو کچھ رطب و یابس ان کے سامنے رکھ دیا جائے اس کو غنیمت سمجھتے ہیں، کمر ہمت باندھ کر اس طرف ہمہ تن متوجہ ہو گئے اور خوب ہاتھ رنگے۔ اس سے ان کو کچھ بحث نہ تھی کہ صاحبانِ ذوق سلیم اور قدر دانِ علم وفن ان کے کلام کو کس نگاہ سے دیکھیں گے۔'' (۳۸)

ڈرامے کی فنی ابتری کا ایک سبب اس شعبہ کی ناپسندیدگی تھا۔ ہر خاص و عام تماش بین بننے کو تو تیار تھا لیکن تماشا گر بن کے خود تماشا ہونے پر شرفاء راضی نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اچھے گھرانوں سے کم ہی کوئی

تھیٹر کے شعبے کی طرف آیا۔ خاص طور پر خواتین کے لیے یہ پیشہ بدکاری کے مساوی تھا۔ لہٰذا ناچنے گانے والی خواتین تو اس طرف راغب ہوتیں لیکن شریف زادیوں سے تھیٹر خالی ہی رہا۔

یہی حال تخلیق کاروں کا تھا۔ تھیٹر کو اچھے لکھنے والے میسر نہ آئے۔ قادر الکلام شعراء اور فن کار داستان گو تھیٹر کے لیے لکھنے کو برا تصور کرتے تھے۔ چنانچہ کمزور لکھاریوں نے کمزور تخلیقات پیش کیں۔ ڈاکٹر عبدالرشید گوریجہ اس خیال کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اردو ادب کی اس صنف میں اس قسم کی خامیاں صرف اس لیے پیدا ہوئیں کہ سنجیدہ ادیب اور اعلیٰ پائے کے شاعر ماسوا چند ایک کے ڈرامے اور تھیٹر کی دنیا میں داخل ہونا اور تھیٹر کے لیے کچھ لکھنے کو معیوب جانتے تھے اور اس صنف ادب میں کچھ لکھنے کو کسر شان سمجھتے تھے۔ معمولی یا متوسط طبقے کے شاعر اور انشاء پرداز اس طرف متوجہ رہے اور جو جو گلکاریاں انہوں نے کیں عموماً وہی ہمارے ڈرامائی ادب کا سرمایہ ہیں۔'' (۳۹)

ابتدائی ڈرامے کی فنی کمزوری پر بات کرتے ہوئے سٹیج کی آرائش و زیبائش پر روشنی ڈالنا بھی ضروری ہے کیونکہ ڈراما کی تاثیریت کا بہت بڑا دار و مدار اس کی پیش کاری پر ہوتا ہے جس کا تعلق سٹیج سے ہے۔ ابتدائی پارسی تھیٹر میں پیش کاری کی سہولتوں کا بہت فقدان تھا۔ تھیٹر کمپنیاں بن رہی تھیں۔ تاہم سٹیج پر بہت زیادہ توجہ نہیں دی جا رہی تھی۔ اردشیر دادا بھائی ٹھوٹھی جو اس دور کے معروف ڈائریکٹر اور ایکٹر تھے، سٹیج کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''تختوں اور بنچوں کا اسٹیج بنایا جاتا۔ اسٹیج کے دائیں بائیں جانب ایکٹروں کے بیٹھنے کے لیے کرسیاں رکھی جاتیں۔ جن پر بیٹھ کر وہ میک اپ کرتے اور کپڑے بدلتے تھے۔ اسٹیج کے سامنے کرسیاں، صوفے، مونڈھے، اسٹول اور بنچیں رکھ دی جاتیں۔ تماشائی بھی اپنے اپنے گھروں سے کرسیاں اور دستی پنکھے لے آتے۔ اسٹیج کی پشت پر ایک سفید پردہ

ڈال دیا جاتا۔ ایکٹر اپنے پرائیویٹ کپڑوں میں جن کو وہ بیکار سمجھتا، ملبوس ہوکر اسٹیج پر آتا۔ وہ حسب ضرورت اپنے کپڑوں پر رنگ برنگ کی ابرق اور پنیاں چکا لیتا۔ سیدھی سادی زبان میں اپنا مطلب بیان کرتا۔ ڈراما عموماً پانچ اور چھ بجے کے درمیان شروع ہوتا اور ایک گھنٹہ میں ختم ہو جاتا، ایکٹروں کو آلاتِ موسیقی سے کوئی واسطہ نہ ہوتا۔ یہاں تک کہ روشنی بھی غیر ضروری سمجھی جاتی اگر کوئی شخص کسی ایکٹر کو کچھ انعام دینا چاہتا تھا تو وہ اس کو اشارہ سے بلاتا۔ وہ اس کے پاس جاتا۔ انعام لیتا، سلام کرتا اور پھر اپنے کام میں مصروف ہو جاتا تھا۔"(۴۰)

المختصر، ان نامساعد حالات میں ڈراما کی صنف چار و ناچار وقت کے بہاؤ میں بہتی چلی گئی۔ فنی اعتبار سے اس میں کوئی ترقی تو نہ ہوئی تاہم کمیتی اضافہ نے اس میں بہتری کی گنجائش پیدا کر دی۔ انیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں بمبئی، مدراس، کلکتہ، ڈھاکہ اور ہندوستان کے دیگر شہروں میں دسیوں تھیٹریکل کمپنیاں اور منڈلیاں بنیں اور ختم ہوئیں۔ کتنے کھیل کھیلے گئے، کتنے لکھاری پیدا ہوئے اور کتنے کردار سٹیج پر آئے اور چلے گئے، کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ حوادث زمانہ سے بچ کر ہم تک جو نام پہنچ پائے ہیں ان میں قابل ذکر نام انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ ان میں آرام، رونق، ظریف، حافظ عبداللہ اور نظر بیگ ایسے نام ہیں جنھوں نے گو ڈرامے کی بہتری کے لیے کوئی کام نہیں کیا۔ تاہم اپنے معاصرین میں ممتاز قرار پائے۔

اردو ڈرامے کی تاریخ میں آرام وہ پہلا نام ہے جس نے ڈراما نگاری کو بطور پیشہ اختیار کیا۔ آرام کا پورا نام نسروان جی مہروان جی آرام تھا۔ اس نے دو درجن سے زائد ڈرامے لکھے۔ اس تعداد میں ترجمہ ڈرامے بھی شامل ہیں اور نام نہاد طبع زاد بھی۔ ان کے منظوم ڈراموں میں "بے نظیر"، "بدر منیر"، "جہانگیر شاہ" اور "گوہر عرف درناسفتہ"، "شکنتلا"، "لیلیٰ مجنوں"، "پدماوتی لعل و گوہر" اور "چھل بٹاؤ" زیادہ مشہور ہوئے جبکہ ان کے نثری ڈراموں میں "گل بہ صنوبر چہ کرد"، "گل بکاؤلی"، "باغ و بہار"،

''حاتم طائی'' اور ''جواں بخت'' کو شرفِ قبولیت ملا۔

سید امتیاز علی تاج آرام کی ڈراما نگاری پر بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جن ڈراما نویسوں کے حالات اب تک معلوم کیے جا سکے ہیں ان میں آرام پہلا شخص ہے جس نے ڈراما نویسی کو پیشے کے طور پر اختیار کیا اور سٹیج کے لیے طرح طرح کے بہت زیادہ ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں کی تعداد زیادہ ہونے سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت کی تھیٹر کی دنیا میں ان کے ڈراموں کی مانگ تھی اور مانگ جب ہی پیدا ہوتی ہے جب تماشا دیکھنے والے ڈراموں کو شرفِ مقبولیت بخشیں۔'' (۴۱)

ڈراما کے اس بدوی عہد کا دوسرا بڑا نام شیخ محمود احمد رونق کا ہے۔ رونق کے آبا و اجداد بنارس کے رہنے والے تھے لیکن بعدازاں دکن ہجرت کر گئے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں والدین کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد رونق اپنی نانی کے ہمراہ بمبئی آ گئے۔ یہاں شروع میں ایک کاٹن مل میں ملازمت اختیار کی لیکن طبیعت کی تخلیقیت اور شوق آگہی نے انہیں مشینوں میں مشین ہو کر مر جانے سے متنفر کیا۔ یوں وہ پارسی وکٹوریہ منڈلی سے وابستہ ہو گئے۔ (۴۲)

یہاں انہوں نے شروع میں اداکاری کی اور بعدازاں بطور ڈراما نگار کام کیا۔ یہی ان کی شہرت کا سبب بنا۔ رونق نے طالب بنارسی کی طرح اپنی پوری زندگی پارسی وکٹوریہ کی خدمت میں گزاری اور کبھی دوسری کمپنی کے لیے کوئی ڈراما نہ لکھا۔ (۴۳) رونق کے معروف ڈراموں میں ''بے نظیر''، ''بدرِ منیر''، ''لیلیٰ مجنوں''، ''انجامِ الفت عرف ہمایوں ناصر''، ''پورن بھگت'' اور ''سیف السلیمان عرف معصوم معصومہ'' شامل ہیں۔

اس عہد کے ایک اور معروف ڈراما نگار حسینی میاں ظریف ہیں۔ ظریف بڑودہ کے رہنے والے تھے۔ بمبئی آ کر جمناداس، بھگوان داس کے پاس تین روپے ماہوار پر ملازمت اختیار کی اور پرانے ڈرامے رد

وبدل کر کے لکھنے لگے۔ بعدازاں انہوں نے اسی نوع کی ملازمت نوروز جی پری کے پاس اختیار کی۔ ظریف کی ڈراما نگاری کے متعلق مختلف آراء ملتی ہیں۔ محمد عمر و نورالٰہی کا خیال ہے:

''ظریف کے ڈرامے کی غایت وغرض تفنن طبع اور دو گھڑی کا دل بہلاوا تھا۔ اس لیے ان میں اصول اور منشا کی تلاش عبث ہے۔ نہ تو ان میں کوئی پلاٹ کی خوبی ہے اور نہ ڈراما کی شان۔ کریکٹر نگاری خارج ازعمل ہے اور نظم ونثر بہت خام ہے۔'' (۴۴)

جبکہ سید بادشاہ حسین کا کہنا ہے:

''ظریف کی طبیعت میں بلا کی روانی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ جب ڈراما نگاری کی خدمت ان کے تفویض ہوئی تو انہوں نے دریا ہی بہا دیئے۔'' (۴۵)

پروفیسر عبدالسلام خورشید ظریف کے متعلق احسن لکھنوی کا قول قلمبند کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میاں ظریف اصول سے اس درجہ ناواقف تھے کہ جو کہتے وہ خود بھی نہ سمجھتے۔'' (۴۶)

ظریف کے مرتبے کی طرح محققین کو ان کے ڈراموں کی تعداد سے بھی اختلاف ہے۔ امتیاز علی تاج نے ان کے ۲۵ ڈراموں کی فہرست شائع کی ہے۔ (۴۷) مولفین ''ناٹک ساگر'' کے نزدیک ان کے ڈراموں کی تعداد نہیں ہے۔ (۴۸) جبکہ ڈاکٹر عطیہ نشاط کی تحقیقات میں ۳۳ ڈرامے ظریف سے منسوب کیے گئے ہیں۔ (۴۹)

ظریف کے ڈراموں کی کل تعداد کیا ہے؟ اس کے متعلق حتمی طور پر کچھ کہنا ممکن نہیں۔ سیّد امتیاز علی تاؔج نے تحقیق وجستجو کے بعد ظریف کے محض تین ڈراموں پر مشتمل ایک جلد مرتب کی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ڈرامے ہیں جن کے متعلق یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ظریف کے اپنے ہیں۔

اردو ڈرامے کے اس عہد کا ایک بڑا نام حافظ عبداللہ ہے۔ حافظ صاحب موضع چتورا ضلع فتح پور میں پیدا ہوئے۔ پڑھے لکھے آدمی تھے اور عربی وفارسی پر دسترس کامل رکھتے تھے۔ شعر گوئی کا اعلیٰ مذاق پایا تھا۔

لیکن اسے صرف ڈراما نگاری کے لیے ہی استعمال کیا۔ ان کے والد منشی الٰہی بخش کو ۳۱ دسمبر ۱۸۵۷ء میں ایک الزام کی پاداش میں پھانسی دے دی گئی۔ (۵۰)

کمیتی اعتبار سے اس عہد میں شاید سب سے زیادہ حافظ عبداللہ ہی نے لکھا۔ ان سے کم وبیش ساٹھ ڈرامے منسوب کیے جاتے ہیں۔ (۵۱) لیکن بد قسمتی سے معیاری طور پر ڈراما کی ارتقائی تاریخ میں ان کا نام نہیں آتا۔ کیونکہ یہ تمام تر ڈرامے پہلے کھیلے جا چکے تھے۔ حافظ عبداللہ نے انہیں معمولی ردو بدل کے ساتھ دوبارہ پیش کیا۔ تاہم اس سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ زبان دانی اور شعر گوئی پر دسترس رکھنے کے باعث حافظ کے ڈراموں کی زبان اور اسلوب اپنے پیش روؤں سے بہت بہتر تھا۔ نیز فطری شاعر ہونے کے باعث ان کے ڈراموں میں شامل غزلیں اور گانے عروضی اعتبار سے درست ہوتے تھے۔ حافظ کے تین ڈرامے مجلس ترقی ادب نے ایک جلد میں شائع کیے ہیں۔ ڈاکٹر اے۔ بی اشرف کا کہنا ہے کہ انہوں نے ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی ذاتی لائبریری میں حافظ عبداللہ کے چوبیس مطبوعہ ڈرامے خود دیکھے ہیں۔ (۵۲)

مجلس ترقی ادب نے ان کے تین ڈرامے ''علی بابا''، ''چھل''، ''قزاق''، ''لیلیٰ مجنوں'' اور ''شکنتلا'' ایک جلد میں شائع کیے ہیں۔

حافظ عبداللہ کے شاگرد نظیر بھی اس عہد کا ایک نمایاں نام ہیں۔ ان کا خاصا یہ ہے کہ ان کی زبان صاف تھی اور ہندی الفاظ کا سہارا بہت کم لیتے تھے۔ نظیر نے ڈرامائی زندگی کا آغاز امپیریل تھیٹریکل کمپنی سے کیا اور بعد ازاں مختلف تھیٹریکل کمپنیوں میں مختلف عہدوں پر متمکن رہے۔ اپنے عہد کے دیگر ڈراما نگاروں کی طرح نظیر نے بھی پہلے سے کھیلے گئے ڈراموں پر تھوڑی بہت تحریف کے ساتھ طبع آزمائی کی۔ نظیر کے مشہور ڈراموں میں ''فسانہ عجائب''، ''ست ہریش چند''، ''معرکہ لنکا''، ''عشق چندر بدن و آفتاب چند''، ''ستم عشق و الفت''، ''چترا بکاولی''، ''ہیملٹ''، ''رومیو جولیٹ''، ''الہ دین کا چراغ'' اور ''گل روز زرینہ'' شامل ہیں۔

مذکورہ ڈراما نگاروں کے علاوہ بھی اس عہد میں بہت سے دوسرے ڈراما نگاروں نے عوامی شہرت

پائی۔ معروف ہونے والے پارسی ڈراما نگاروں میں ڈاکٹر نسروان جی، نو روز جی پارکھ، کیخسر ونوروز جی، کابراجی، ایدل جی کھوری، خورشید جی بہمن جی فرامرز اور نادر شاہ نوروز جی جیسے نام مختلف تواریخ ادب میں ملتے ہیں۔ جبکہ غیر پارسی ڈراما نگاروں میں منشی الف خان حبابؔ، مرزا محمد کاظم، برلاس افسوںؔ، امراؤ علی لکھنویؔ، فقیر محمد، سجاد حسین جوہرؔ، نظیر حسین سخاؔ، عباس علی میرؔ، کریم الدین مرادؔ، عبدالوحید قیسؔ، مولوی بخش الٰہی، جوالا پرشاد برقؔ، میر حسین خان بلبلؔ، غلام قادر فصیحؔ، میاں چراغ، لالہ چندن لال، محمد شمس الدین، درگا پرشاد وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

مجموعی طور پر اردو ڈراما کی روایت میں یہ عہد محض تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو ادب اور ڈراما کے فن پر اس عہد نے کوئی اثرات مرتب نہیں کیے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس عہد کے ڈراما نگار ڈراما کے فن سے آشنا ہی نہیں تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ پلاٹ میں تسلسل ملتا ہے اور نہ کرداروں میں زندگی، نہ مکالمات میں حقیقی رنگ ہے اور نہ وحدت تاثر کی کوئی صورت۔ گانوں اور غزلوں کی بھرمار ہے۔ اس پر مزاح کا گھٹیا انداز ڈراما کو مزید بدنما کر دیتا ہے۔ اس عہد کے بعد طالب بنارسیؔ، احسن لکھنویؔ اور بیتابؔ کا دور آتا ہے۔ اس دور میں ڈرامے کا قدیم رنگ جاری و ساری رہتا ہے لیکن بہتری کے امکانات پیدا ہونے لگتے ہیں۔

جب اندر سبھائی دور اپنا رنگ جما چکا اور اس کی دھنک رنگی میں یکسانیت پیدا ہونے لگی و مذکورہ ڈراما نگاروں نے اپنے تخلیقی فکر سے ڈراما کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا نام طالب بنارسی کا ہے۔ ان کا پورا نام ونایک پرشاد تھا اور طالبؔ تخلص کرتے تھے۔ طالب بنارس کے رہنے والے تھے اور ایک پڑھے لکھے گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اپنے دور کے مطابق اردو، انگریزی، فارسی اور ہندی کی تعلیم حاصل کی اور نوجوانی ہی میں مختلف اخبارات و رسائل میں لکھنے لگے۔ بعد میں طالب کے مضامین ''مقصد'' میں بھی شائع ہوئے۔ ڈراما کا شوق انہیں بمبئی لے آیا۔ یہاں انہوں نے بمبئی کی معروف پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی میں ملازمت اختیار کی۔ طالب نے پہلی مرتبہ ڈراما کی اندر سبھائی روایت سے انحراف

کیا۔ زبان کی صفائی اور مکالمات کی شستگی پر زور دیا۔ ہندی کی جگہ اردو گانے لکھنے کو رواج دیا۔ کمپنی کے مالک خورشید جی بالا جی کی فنکارانہ صلاحیتوں کو بھانپتے ہوئے ان کے لیے معیاری مزاحیہ کردار تخلیق کیے۔ طالب کی ڈرامائی صلاحیتوں کی توصیف کرتے ہوئے ڈاکٹر شمیم ملک لکھتی ہیں:

> "یہ پہلا ڈراما نگار ہیں جنہوں نے اسٹیج کو پورے طور پر نثر سے آشنا کیا اور ہندی گانوں کی جگہ اردو گانوں کو لکھنا شروع کیا۔ آپ نے تمام عمر اردو زبان کی خدمت کی۔ انہوں نے ڈراما کے فن کو ترقی دی یعنی نظم کے مکالموں کے ساتھ ہی نثر کے مکالمے لکھے اور ہندی گانوں کی بجائے اردو گانے لکھے۔" (۵۳)

اردو ڈرامے کی روایت میں بمبئی کی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کا نام ناقابل فراموش ہے۔ ابتداء میں گو اس کمپنی نے بھی اردو ڈرامے کے بدوی رجحان کی تقلید ہی کی۔ تاہم جلد ہی یہ حقیقت بھی بھانپ لی کہ تھیٹر کا یہ انداز اردو ڈرامے میں معیار کو قائم نہیں رکھ سکتا۔ چنانچہ کمپنی مالکان نے اچھے اردو ڈراما نگاروں کی تلاش شروع کی۔ اس امر کو ملحوظ خاطر رکھا گیا کہ ڈراما نگار پڑھے لکھے ہوں، اعلیٰ لسانی شعور رکھتے ہوں اور شعری ذوق بھی عمدہ ہو۔

سید مہدی حسن احسن لکھنوی، الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کی ہی دریافت تھے۔ احسن نواب مرزا شوق کے نواسے تھے اور فطری طور پر تخلیقی رجحان رکھتے تھے۔ انہوں نے خاص طور پر ڈراما کے مروجہ نقائص کو محسوس کیا اور ڈراما سے کسی حد تک گانوں اور غزلوں کی مقدار کو کم کیا۔ منظوم مکالماتی انداز سے کلیتاً انحراف نہیں کیا۔ تاہم نثری مکالماتی انداز کی افادیت کو محسوس کرتے ہوئے ڈراما میں نثری مکالمات کو جگہ دی۔ احسن کا ایک بڑا کارنامہ اردو ڈراما میں شیکسپیئر کے تراجم کی پیش کاری ہے۔ احسن سے پہلے بھی اکادکا یہ تجربہ کیا گیا تھا لیکن احسن نے خاص طور پر اپنے ڈراموں کو شیکسپیئر کے ڈراموں سے استفادہ کر کے ترتیب دیا۔ "بزم فانی عرف گلنار"، "خون ناحق عرف مار آستین"، "دلفروش"، "شہید وفا"، "بھول بھلیاں" شیکسپیئر کے مشہور ڈراموں

''رومیو جولیٹ''، ''ہملٹ''، ''مرچنٹ آف وینس''، ''اوتھیلو'' اور ''کامیڈی آف ایررز'' کے تراجم ہیں۔ واضح رہے کہ احسن کے مذکورہ ڈرامے شیکسپیئر کے ڈراموں کا لفظی یا بامحاورہ اردو ترجمہ نہیں تھے۔ انہیں شیکسپیئر کے ڈراموں کا ماخوذ ترجمہ کہنا درست ہوگا۔ مقامی ماحول اور تماشائیوں کے پیش نظر ان میں بہت سارد و بدل بھی کیا گیا۔ اس کے باوجود اردو ڈرامے کے نکھار میں احسن کے ڈراموں نے اہم کردار ادا کیا۔

احسنؔ کے بعد اردو ڈراما کی روایت میں پنڈت نرائن پرشاد بیتابؔ کا نام آتا ہے۔ اورنگ آباد میں پیدا ہونے والے اس تخلیق کار نے ایک مدت تک دہلی میں قیام کیا اور وہاں کی ادبی اور شعری مجالس میں شرکت سے اپنے ادبی ذوق کو جلا بخشی۔ دہلی سے بمبئی آئے تو یہاں کی معروف الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ ہوئے۔ بیتابؔ کو اردو، ہندی، سنسکرت اور فارسی پر کامل عبور تھا۔ انگریزی سے بھی ضروری واقفیت رکھتے تھے۔ احسنؔ کی طرح بیتابؔ نے بھی اپنے فن کا چراغ شیکسپیئر کی چنگاری سے جلایا۔ انہوں نے شیکسپیئر کے ڈرامے ''کامیڈی آف ایررز'' کا ترجمہ ''گورکھ دھندا'' کے نام سے کیا۔

> ''ان کے کیے ہوئے ترجموں میں ''کامیڈی آف ایررز'' کا ترجمہ گورکھ دھندا کئی حیثیتوں سے ان کی مشاقی اور ڈرامے کے ساتھ ان کی مناسبت کا مظہر ہے۔ ترجمے میں بیتابؔ نے اپنی طرف سے مزاحیہ نقل اور گانوں کا جو اضافہ کیا ہے اور مکالموں میں نظم کی جگہ جس طرح نثر استعمال کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیتابؔ کو اپنے زمانے کے ناظرین و سامعین کے مذاق کا کتنا صحیح اندازہ ہے۔''(۵۴)

بیتابؔ کا دوسرا بڑا کارنامہ ہندو دیو مالا کو از سر نو زندہ کرنا ہے۔ ایسے ڈراموں میں انہوں نے اردو اور ہندی کا بہترین امتزاج پیش کیا۔ ان کے ایسے اہم ڈراموں میں ''قتل نظیر''، ''کرشن سداما''، ''پتنی پرتاپ''، ''رامائن مہابھارت''، ''زہری سانپ''، ''فریب محبت'' زیادہ مشہور ہیں۔ بیتابؔ کی قائم کی گئی اس روش کو حشر بڑی کامیابی سے آگے لے کر چلے۔

بیتابؔ تک پہنچتے پہنچتے اردو ڈرامے کی روایت کم و بیش نصف صدی تک پھیل چکی تھی۔ اس نصف صدی کو ہم دو مختلف عہدوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا عہد وہ تھا جس کو سید وقار عظیم، اے۔ بی۔ اشرف اور دیگر ناقدین نے اندر سبھائی دور کہا ہے۔ یہ وہ دور تھا جس کا آغاز امانتؔ لکھنوی سے ہوا اور اس کی تقلید میں بے شمار سبھائیں لکھی گئیں۔ ڈراما کی روایت کے اس عہد کا خمیر شاہانہ مسرت کوشی، ہندو دیومالائیت، سستی عشق و محبت کی داستانوں، مخمور و مسحور موسیقی، رقص اور نازنینوں کے ناز و ادا سے اٹھایا گیا تھا۔ سو اس عہد سے اردو ڈرامے کے فنی ارتقاء کی توقع ہی بے سود ہے۔ اردو ڈراما اندر سبھائی عہد سے نصف صدی تک مکمل طور پر رہائی حاصل نہ کر سکا۔ زمانی اعتبار سے اسی عہد میں اردو ڈراما کا ایک دھارا پارسی تھیٹر کی صورت میں پھوٹا۔ مجموعی طور پر تو اس میں بھی اندر سبھائی رنگ ہی تھا۔ تاہم اسے ایک الگ عہد اس بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ اس میں ڈرامے کی سرپرستی شاہانِ وقت نے نہیں بمبئی کے پارسیوں نے کی۔ جن کا مقصد محض پیسہ کمانا تھا۔ یوں عیش و عشرت کے مقاصد پورا کرنے کا سستا ذریعہ بننے والا ڈراما پارسیوں کے پاس پہنچا تو عیش و عشرت کا مقصد حصولِ زر میں بدل گیا۔ یوں ڈرامے کے بازاری عنصر میں اضافہ ہوا۔ ناچ گانا، رقص و سرور مزید بڑھ گئے اور سفلی مزاج ڈرامے کے ماتھے پر ایک اضافی کلنک کے ٹیکے کی صورت میں ظہور پذیر ہوئے۔ ڈراما کی روایت امانتؔ کے بعد آرامؔ، ظریفؔ، رونقؔ، حافظ عبداللہ، نظیر بیگ اور ایسے دوسرے منشیوں سے ہوتی ہوئی طالب بنارسیؔ، احسن لکھنویؔ اور بیتاب بنارسیؔ تک پہنچی تو ڈراما کی روایت میں فن کے کچھ امکانات رونما ہوئے۔ مجموعی طور پر آخر الذکر تین ڈراما نگاروں کا مزاج بھی روایتی ڈگر سے کچھ الگ نہ تھا۔ تاہم شیکسپیئر کے تراجم زبان کی شستگی اور منظوم مکالمات کی جگہ نثری انداز نے رتی بھر فرق ضرور پیدا کر دیا تھا۔ دراصل ان ڈراما نگاروں کے دور کو معیاری فن کی طرف سفر کا پہلا قدم کہا جا سکتا ہے۔ جسے بعد ازاں آغا حشر کاشمیری کے ہاتھوں تکمیل کی طرف بڑھنا تھا۔

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں ہندوستان کے سیاسی اور سماجی حالات

بہت حد تک بدل گئے تھے۔ انگریزوں کے زیرنگیں آنے کے بعد مسلمانوں کی حاکمیت کا خمار ٹوٹ چکا تھا۔ مغربی اثرات ہندوستانی تہذیب پر اپنا رنگ جمانے لگے تھے اور عوام الناس اس سیاسی اور سماجی تبدیلی کو محسوس کرنے لگے تھے۔ چنانچہ بدلتے ہوئے ماحول میں زبان و ادب کے معیارات کا بدلنا بھی ایک منطقی امر تھا۔

بدلتے ہوئے ان حالات میں اردو ڈراما کو آغا حشر کاشمیری جیسی کرشماتی شخصیت میسر آئی۔

''ان (آغا حشر) کا تاریخی نام محمد خلیل شاہ رکھا گیا جو آگے چل کر محمد شاہ رہ گیا اور آخر میں وہ صرف آغا حشر کے نام سے مشہور ہوئے۔'' (۵۵)

آغا حشر کی پیدائش کے متعلق مختلف تحقیقی نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی (۵۶)، عشرت رحمانی (۵۷)، ظفر علی خان (۵۸)، مظفر حسین شمیم (۵۹) اور آغا محمود (۶۰) کا خیال ہے کہ حشر کی جائے پیدائش بنارس ہے جبکہ نور الٰہی اور محمد عمر (۶۱)، جمیل احمد کناہا پوری (۶۲)، شیخ محمد اسماعیل پانی پتی (۶۳)، ڈاکٹر رام بابو سکسینہ (۶۴) اور سعادت حسن منٹو (۶۵) آغا حشر کی پیدائش امرتسری بتاتے ہیں۔ جدید تحقیقات سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ آغا حشر کی ولادت امرتسر میں ہی ہوئی۔ آغا حشر کشمیری النسل تھے اور انہوں نے اپریل ۱۸۷۹ء میں ایک مذہبی گھرانے میں آنکھ کھولی اور مروجہ تعلیم حاصل کی۔ مذہبی تربیت کا اثر تھا کہ عملی زندگی کی ابتداء میں انہوں نے بہت سے غیر مسلموں سے مناظرے کرتے ہوئے دین اسلام کی تبلیغ کی۔ ۱۸۹۷ء میں انہوں نے پہلا ڈراما ''آفتابِ محبت'' کے نام سے لکھا۔ جسے پبلشر نے سستے داموں خرید کر شائع کیا۔ ۱۹۰۱ء میں حشر گھر چھوڑ کر بمبئی چلے آئے اور کاؤس جی کھٹاؤ کی الفریڈ تھیٹریکل کمپنی میں ۳۵ روپے ماہوار پر ملازم ہو گئے۔ اس کمپنی کے لیے انہوں نے ''مریدِ شک'' اور ''مارِ آستین'' قسم کے ڈرامے لکھے۔ ۱۹۰۵ء میں دربار دہلی کے موقع پر ان کا مشہور ڈراما ''اسیرِ حرص'' سٹیج کیا گیا۔ اس ڈراما کی شہرت پورے برصغیر میں پھیل گئی۔ کچھ عرصہ بعد حشر نوروز جی پری کی کمپنی میں چلے گئے جہاں انہوں نے دو

ڈرامے ''میٹھی چھری'' اور ''دام حسن'' پیش کیے۔ لیکن جلد ہی کمپنی سے علیحدگی اختیار کر لی۔ جب کاؤس جی کٹھاؤ کو پتہ چلا تو اصرار کر کے انہیں دوبارہ اپنی کمپنی میں لے گئے۔ اس مرتبہ اس کمپنی کے لیے انہوں نے ''شہید ناز'' لکھا جو بہت مقبول ہوا۔ اس اثناء میں کمپنی سے جھڑپ کے بعد ملازمت چھوڑ دی اور اردشیر دادا بھائی ٹھونٹی کی کمپنی میں ملازم ہو گئے جہاں دو ڈرامے ''سفید خون'' اور ''مید ہوس'' لکھے۔ جلد ہی آپ نے نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ ہو کر مشہور کھیل ''خوبصورت بلا'' لکھا۔ آغا حشر پارسی سیٹھوں کی چیرہ دستیوں سے تنگ آ کر بمبئی چھوڑ کر پونا چلے گئے اور سیٹھ ہارون کی رائزنگ سٹار کمپنی میں شامل ہو گئے مگر وہاں بھی دل نہ لگا تو حیدرآباد چلے آئے۔ یہاں پر ایک جاگیردار کی کمپنی میں شامل ہو کر مختلف شہروں کے دورے کیے۔ اسی دوران اپنا ڈراما سلور کنگ (۱۹۱۰ء) لکھا۔ مگر انہیں یہ ملازمت بھی راس نہ آئی اور اسے چھوڑ کر ۱۹۱۳ء میں لاہور آ گئے۔ لاہور میں ان دنوں علم و ادب کا خاصا چرچا تھا۔ لاہور آ کر کسی کمپنی سے وابستہ ہونے کی بجائے حشر نے اپنی کمپنی قائم کی۔ ۱۹۱۶ء میں بیوی کا انتقال ہو گیا۔ یہ صدمہ ان کے لیے ناقابل برداشت تھا۔ آخر دوست احباب کی دلجوئی سے غم ہلکا ہوا تو کلکتہ چلے گئے۔ کلکتہ میں بارہ سو روپے ماہوار پر جے ایف میڈن تھیٹر سے وابستہ ہو گئے۔ حشر کئی برس تک اس کمپنی سے وابستہ رہے۔ یہاں انہوں نے ''ترکی حور'' اور ''رستم و سہراب'' کے علاوہ ''مدھر مرلی''، ''بھگوت گنگا''، ''ہندوستان''، ''آنکھ کا نشہ'' اور ''بن دیوی'' تحریر کیے۔

۱۹۲۴ء میں کلکتہ چھوڑ کر اپنے آبائی شہر بنارس آئے اور ایک دفعہ پھر ذاتی کمپنی کی بناء ڈالی۔ اس دوران راجہ صاحب چرکھاری کو آپ کی کمپنی کا ڈراما دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ ڈراما اس قدر پسند آیا کہ اسی وقت پچاس ہزار روپے دے کر کمپنی کو خرید لیا اور خود آغا حشر کی شاگردی اختیار کر لی۔ مہاراجہ چرکھاری کی فرمائش پر آغا حشر نے ڈراما ''سیتا بن باس'' (۱۹۲۸ء) لکھا۔ کچھ عرصہ بعد یہ کمپنی بند ہو گئی تو آغا حشر دوبارہ کلکتہ آ گئے۔ ان دنوں متکلم فلمیں شہرت پا رہی تھیں۔ آغا حشر نے بھی فلم میں قسمت آزمائی کا فیصلہ کیا اور ''شیریں فرہاد''، ''عورت کا پیار''، ''یہودی کی لڑکی''، ''قسمت کا شکار'' اور ''دل کی آگ'' جیسی فلمی کہانیاں لکھیں۔

''شیریں فرہاد''، ''عورت کا پیار'' اور ''یہودی کی لڑکی'' نے ہندوستان بھر میں شہرت پائی۔ ۱۹۲۹ء میں حشر کی صحت گرنے لگی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ کثرتِ شراب نوشی کے بعد ان دنوں حشر نے شراب بالکل ترک کر دی تھی۔ اس عمر میں ایسا کرنا ان کے معالجوں کے نزدیک صحت کے لیے برا تھا۔ لیکن حشر کا یہ کہنا تھا کہ اب وہ شراب کو کبھی منہ نہیں لگائیں گے۔ دن گزرتے گئے اور گرتی ہوئی صحت اور مختلف پریشانیوں کے ساتھ ساتھ تخلیقی سرگرمیاں کسی حد تک جاری رہیں۔ ۱۹۳۴ء میں علاج کی غرض سے اپنے دوست حکیم فقیر محمد چشتی کے پاس لاہور چلے آئے۔ یہاں انہوں نے اپنا علاج بھی کروایا اور ''حشر فلمز'' کے نام سے فلم کمپنی بھی قائم کی۔ لیکن اس سلسلے کی پہلی فلم ہی اپنے ابتدائی مراحل میں تھی کہ حشر ۲۸ اپریل ۱۹۳۵ء کو دار فانی سے کوچ کر گئے۔

ڈراما حشر کی زندگی کا شغل بھی تھا اور پیشہ بھی اور اگر بغور حشر کی زندگی کا مطالعہ کیا جائے تو وہ بھی ڈرامائیت سے بھرپور تھی۔ بہرحال اس ڈراما نگار نے اردو ڈراما کی روایت کو ایک ایسی سمت دکھا دی کہ یہ صنف کھیل تماشوں اور نوٹنکی کے درجے سے بلند تر ہو کر اردو افسانوی نثر کی ایک قابل قدر صنف بن کر ابھری۔

حشر کی ڈرامائی زندگی کا آغاز ۱۸۹۷ء میں ''آفتابِ محبت'' سے ہوا اور آنے والے اڑتیس سال میں انہوں نے کم و بیش تین درجن ڈرامے اور چند ایک فلمیں لکھیں۔ حشر کے ڈراموں کو موضوعاتی اعتبار سے پانچ حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اوّل: مترجمہ ڈرامے، جن میں ''آفتاب محبت''، ''سفید خون''، ''شہید ناز''، ''مرید شک''، ''اسیر حرص'' اور ''صید ہوس'' جیسے ڈرامے قابل ذکر ہیں۔ دوّم: دیومالائی ڈرامے، ان میں شرون کمار، سیتا بن باس، بھیشم پرتگیا، بن دیوی اور بھگت سورداس یا بلوا منگل جیسے ڈرامے زیادہ مقبول ہوئے۔ سوّم: اخلاقی اور معاشرتی ڈرامے، ان میں ''ترکی حور''، ''خوبصورت بلا''، ''رستم و سہراب''، ''یہودی کی لڑکی''، ''نیک پروین''، ''ٹھنڈی آگ''، ''آنکھ کا نشہ''، ''دل کی پیاس'' اور ''پہلا پیار'' شامل ہیں۔ چہارم: سیاسی اور قومی موضوعات کے ڈرامے، ان میں ''دل کی پیاس''، ''آج''، ''بھارتی بالک'' جیسے ڈرامے تخلیق

کیے۔ پنجم ; متفرق ڈرامے، مذکورہ موضوعات کے علاوہ حشر نے مختلف موضوعات پر ڈرامے لکھے۔ ان ڈراموں میں ''خواب ہستی''، ''عورت کا پیار'' اور ''نعرہ توحید'' زیادہ اہم ہیں۔

حشر کی ڈراما نگاری کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ دورِ اوّل: ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۹ء۔ دورِ دوّم: ۱۹۱۰ء سے ۱۹۱۶ء اور دورِ سوم: ۱۹۱۷ء سے ۱۹۳۵ء۔ ابتدائی دور میں حشر نے بھی روایتی انداز میں ڈراما نگاری کی۔ ان کے ہاں بھی ڈراما کی روایت کے وہی نقائص دیکھنے کو ملے جو ڈرامے کی صنف کے ادبی معیار تک پہنچنے میں حائل تھے۔ ڈاکٹر اے۔بی۔اشرف حشر کے ابتدائی ڈراموں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آغا حشر کے ابتدائی دور کی ڈراما نگاری میں کم و بیش وہی خامیاں نظر آتی ہیں جو اردو ڈرامے کا مقدر بن چکی تھیں۔ وہی پست اور گھٹیا قسم کا مزاح، مکالموں میں منظوم انداز، نثر میں قافیہ بندی کا اہتمام، گانوں کی بھرمار، پلاٹ میں وحدت تاثر کا فقدان، کردار نگاری ناپید۔ لیکن اگر ان ابتدائی ڈراموں کو جن میں مار آستین، مرید شک، اسیر حرص، سفید خون اور صید ہوس قابل ذکر ہیں، آغا حشر کے معاصرین کے ڈراموں کے مقابلے میں رکھ کر دیکھیں تو ایک بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ ان میں ایک سنبھلا ہوا انداز پایا جاتا ہے۔'' (۶۷)

حشر ڈراما نگاری کے دوسرے دور میں ابتدائی دور کے مقابلے میں کہیں زیادہ پختہ، سنجیدہ اور بہتر تخلیق کار کے روپ میں ابھرے۔ یہ دور مقبولیت کے اعتبار سے حشر کا سنہری دور ہے۔ اس دور میں انہوں نے سلور کنگ، پہلا پیار، انوکھا مہمان، یہودی کی لڑکی اور بھارت رمنی ہیں۔ اس دور میں حشر نے پیشہ ورانہ تخلیقیت کا بہترین ثبوت دیا۔ عامیانہ مزاح اس وقت کی معاشرت کے مذاق کا حصہ تھا لہٰذا اسے کلیتاً ترک کرنا ممکن نہ تھا۔ لیکن حشر نے اس میں شعوری طور پر متانت پیدا کی۔ پلاٹ کے بہتر تسلسل، کردار میں زندگی

کی روح، رواں مکالمات، نظمیہ انداز پر نثری اسلوب کی ترجیح، اصلاحی رجحان اور گیتوں میں کمی جیسے خصائص نے نا صرف حشر کی مقبولیت میں اضافہ کیا بلکہ یہ اوصاف اردو ڈراما کے معیار میں بھی اضافہ کا سبب بنے۔

حشر کے ڈرامائی ارتقاء کا تیسرا دور فنی پختگی کے حوالے سے یاد کیا جا سکتا ہے اس دور کے اہم ڈراموں میں سورداس، نعرۂ توحید، ترکی حور، ہندوستان، آنکھ کا نشہ، بھشم پرتگیا، رستم وسہراب قابل ذکر ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ ڈراما نگاری کا یہ دور، گزشتہ دور کی توسیعی اور ترقی یافتہ شکل ہے تو بے جا نہ ہو گا۔ اس دور میں کہانی کا ارتباط پہلے سے بھی بہتر ہو گیا۔ مسجع ومقفٰی عبارتیں رواں نثر میں بدل گئیں۔ اصلاحی رنگ تفریح پر غالب آ گیا اور گانے اس حد تک کم ہوئے کہ ترکی حور میں ۱۹، رستم وسہراب اور آنکھ کا نشہ میں صرف ایک گانا شامل کیا گیا۔

> ''اس آخری دور میں آغا حشر نے اردو ڈرامے کو فنی خصوصیات سے روشناس کراتے ہوئے جس ڈرامائی روایت کا آغاز کیا اسے جدید ڈرامائی شعور کا نقطہء آغاز قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے لیے انہیں کاوش بھی کرنی پڑی اور بقول خود ان کے ''پبلک کو ادبی ڈرامے کے لیے تیار کرنے کی خاطر کئی سالوں تک انتظار بھی کرنا پڑا۔'' (۶۸)

بیسویں صدی کے آغاز تک اردو ڈرامے کے نقوش با اعتبار صنف واضح ہونے لگے تھے۔ ان کی تعمیر میں احسن لکھنوی اور بیتاب بنارسی کے بعد فنی طور پر آغا حشر اہم ترین کردار ادا کر رہے تھے۔ تاہم ڈراما مکمل طور پر قدیم رنگ سے باہر نہیں آیا تھا۔ اندر سبھائی دور کی باقیات اب بھی محسوس کی جا سکتی تھیں۔ ایسے میں وقت نے جب بیسویں صدی کے در پر دستک دی تو اردو ڈرامے کی تاریخ کو ایک ایسا نام میسر آیا جس نے نا صرف اردو ڈرامے کو اس کی تمام تر شان وشوکت کے ساتھ ادبی معیار عطا کیا بلکہ خود بھی اس صنف کے فیض سے اردو کی ادبی تاریخوں میں نا قابل فراموش ہو گیا۔

جدید اردو ڈراما کے نقطہء آغاز انارکلی کے خالق امتیاز علی تاج ۱۳/اکتوبر ۱۹۰۰ء کو لاہور میں پیدا

ہوئے۔ ان کے والد مولانا سیّد ممتاز علی اپنے دور کے جید عالم تھے۔ انہیں ''شمس العلماء'' کے خطاب سے بھی نوازا گیا۔ تاج کی والدہ محمدی بیگم بھی ایک تعلیم یافتہ اور روشن خیال خاتون تھیں۔ ''تہذیب نسواں'' کی اشاعت انہی کی کاوشوں کا ثمر ہے۔

تاج نے ابتدائی تعلیم کیتھیڈرل سکول اور سنٹرل ماڈل سکول سے حاصل کی۔ میٹرک سائنس مضامین میں پاس کرنے کے بعد گورنمنٹ کالج لاہور میں ایف ایس سی میں داخلہ لیا تاہم سائنسی علوم کی طرف ان کا فطری میلان نہ تھا لہٰذا ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ بعدازاں آرٹس کے مضامین میں ایف۔اے پاس کر کے بی۔اے کرنے کی کوشش کی اور دو مرتبہ ناکامی کا منہ دیکھنے کے بعد بالآخر کامیابی حاصل کی۔

کون جانتا تھا کہ رسمی تعلیم میں ناکامیوں کا سامنا کرنے والے امتیاز علی تاج کو آنے والی دہائیوں میں تعلیمی نصاب کا ناقابل فراموش نام بننا ہے۔ انہی دنوں میں تاج نے ''انارکلی'' کے نام سے ایک ڈراما لکھا اور ایسا لکھا کہ ہندوستان کے شیکسپیئر آغا حشر کاشمیری یہ کہنے پر مجبور ہو گئے کہ:

''میں سمجھتا تھا کہ حشر کے بعد ڈراما ختم ہو جائیگا۔ لیکن اردو ڈرامے کی بہار کے دن تو اب آ رہے ہیں۔''(۲۹)

انارکلی کے بعد بھی تاج نے مختلف ڈرامے لکھے۔ برصغیر میں ریڈیو کا آغاز ہوا تو تاج آل انڈیا ریڈیو سے منسلک ہو گئے۔ تقسیم ہند کے بعد ریڈیو پاکستان سے منسلک ہو کر ڈراما نگاری کا یہ سفر جاری رکھا۔ ۱۹۶۰ء میں مجلس ترقی ادب کی نظامت کا فریضہ انہیں سونپا گیا۔ جہاں سے آنے والے دس سالوں میں تاج کی شبانہ روز کاوشوں کے نتیجے میں ۲۰۰ کتب شائع ہوئیں۔ مجلس ترقی ادب میں تاج کا ناقابل فراموش کارنامہ قدیم ڈراموں کی تدوین ہے۔ جسے تاج کی وفات کے بعد پروفیسر سیّد وقار عظیم اور بعدازاں عشرت رحمانی نے جاری رکھا۔ یوں اردو ڈرامے کی ایک ایسی تاریخ مرتب ہو گئی کہ ڈراما نگاری کے ارتقاء پر تحقیق کرنے والا کوئی بھی محقق اس سے کسب فیض کیے بغیر اپنی تحقیقات مکمل نہیں کر سکتا۔ تاج کو ۱۸ اور ۱۹/اپریل

۱۹۷۰ء کی درمیانی رات پراسرار طور پر قتل کر دیا گیا اور اردو ڈراما کی تاریخ کے عظیم ڈراما نگار کی زندگی کا خاتمہ ڈرامے کے مثالی کلائمکس کی طرح ہوا۔

تاج نے اپنی ڈرامائی زندگی میں بہت سے ڈرامے تحریر کیے۔ ان میں ''خوشی''، ''دندان ساز کی کرسی''، ''بوس لوکس''، ''صیاد''، ''قرطبہ کا قاضی''، ''بیگم کی بلی''، ''شیخ برادران''، ''امن وسکون''، ''میری جان کس نے لی''، ''کمرہ نمبر ۵''، ''عید کے تحفے''، ''برف باری کی ایک رات'' اور ''چچا چھکن'' شامل ہیں۔ تاج کے ڈراموں کی اہم بات یہ ہے کہ ان کے بہت سے ڈرامے سٹیج پر کھیلے گئے۔ بہت سے ریڈیو پر نشر ہوئے اور بہت سے محض تحریر ہوئے۔ یوں ادبی ڈرامے کے ارتقاء میں بھی تاج کا اہم کردار ہے۔

''وہ ڈراما جس نے اردو ڈرامے کی روایت پر انمٹ نقوش چھوڑے۔ نا صرف طویل عرصے تک سٹیج نہیں ہو پایا بلکہ کم وبیش دس سال تک اپنی مکمل صورت میں شائع بھی نہ ہو سکا۔ ڈاکٹر سلیم ملک نے نشاندہی کی ہے کہ امتیاز نے انارکلی ۱۹۲۲ء میں لکھنا شروع اور ۱۹۲۳ء میں مکمل کیا۔ ان کی تحقیقات کے مطابق جب اسے کسی تھیٹریکل کمپنی نے سٹیج کرنے سے انکار کر دیا تو حکیم یوسف حسن، مدیر رسالہ ''نیرنگ خیال'' نے ''انارکلی'' کے پانچ مناظر ۱۹۲۶ء، ۱۹۲۷ء اور ۱۹۳۰ء میں مذکورہ رسالے کے شماروں میں شائع کیے۔ (۷۰) ''انارکلی'' کی پہلی مکمل اشاعت ۱۹۳۲ء میں ہوئی۔ ۱۹۳۲ء سے ۱۹۶۳ء تک ڈاکٹر سلیم ملک کی تحقیقات کے مطابق انارکلی کے ۹ ایڈیشن شائع ہوئے۔'' (۷۱)

ڈراما انارکلی کی اہم ترین بات یہ ہے کہ بقول پروفیسر سیّد وقار عظیم اس ڈراما میں پہلی مرتبہ المیہ کو مقصدیت کے پیش نظر لکھا گیا۔ (۷۲) اس المیے کا تخلیقی رخ یہ ہے کہ آج تک یہ بحث کی جاتی ہے کہ ''انارکلی'' سلیم کا المیہ ہے، اکبر کا یا خود انارکلی کا۔ تاج نے اس ڈرامے میں نثری اسلوب کو اس رچاؤ سے پیش کیا ہے کہ اس کے کرداروں پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے جس کی صراحت کرتے ہوئے خود امتیاز علی تاج

لکھتے ہیں:

''میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل میں دیکھا اس کا اظہار ہے۔ اب تک جن لوگوں نے اسے سنا ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبر اعظم کی۔ لیکن انارکلی میں اتنی دلآویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لیے ناممکن تھا۔''(۷۳)

انارکلی خواہ کسی کا بھی المیہ ہو، حقیقت یہ ہے کہ تاج نے اس کی تخلیق میں وہ روح پھونک دی کہ اردو ڈراما کو اس کی فنی منزل کا رستہ مل گیا۔ پروفیسر عبدالسلام نے درست کہا تھا:

''ڈرامے کی دنیا میں انقلاب انارکلی کی اشاعت کے بعد آیا۔ انارکلی نے اردو ڈراما کا رخ موڑ دیا۔ اردو ڈرامے کو جدید انداز کی طرف لانے کا سہرا اس کے سر ہے۔''(۷۴)

اردو ڈراما نگاری کے ارتقا پر بات کرتے ہوئے ادبی ڈراموں کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں تھا۔ یہ وہ ڈرامے ہیں جو تھیٹر پر پیش کرنے کے لیے لکھے ہی نہیں گئے بلکہ مختلف رسائل مجلات اور اخبارات میں چھپ کر ہم تک پہنچے۔ ان کا مثبت پہلو یہ تھا کہ ان کے پیچھے تجارتی اغراض و مقاصد کا ہاتھ نہ تھا۔ لہٰذا ان کے مصنفین کے لیے ضروری نہ تھا کہ وہ عوام کے عامیانہ مذاق کے پیش نظر لکھیں۔ ناں ہی انہیں تھیٹر مالکان کے بے جا دباؤ کا سامنا تھا۔ اسی طرح سٹیج کی ضرورت کو مدنظر رکھنے سے آزاد ہونے کے باعث بھی وہ اپنے فن کے جوہر بہتر انداز میں دکھا سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان ادبی ڈراموں میں سے جن ڈراموں کو سٹیج کرنے کی کوشش کی گئی تو عموماً ناکامی کا سامنا ہوا۔ ڈاکٹر محمد حسن ادبی ڈراموں کے ان اوصاف پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سٹیج کے مکمل زوال کے بعد سمجھوتے کی یہ ضرورت ختم ہوگئی۔ کاروباری تقاضے پیش نظر

نہ رہے اور مغربی ادبیات کے اثر کی وجہ سے سنجیدہ مصنفین بھی ڈرامے کی صنف کی طرف متوجہ ہوئے۔ یہ ڈرامے سٹیج کے لیے نہیں تھے، رسالوں میں چھپنے اور کتابوں میں شائع ہونے کے لیے لکھے جاتے تھے۔ اس لیے ہر ڈراما گویا خلوت سے شروع ہوتا تھا اور خلوت میں ختم ہو جاتا تھا۔ ڈراما لکھتے وقت نہ سٹیج کی ضروریات کو پیش نظر رکھا جاتا تھا نہ تماشائیوں کے ردعمل یا ٹکٹ گھر پر ٹکٹوں کی بکری کو۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ہمارے اکثر ڈرامے سٹیج کے تقاضوں پر پورے نہیں اترتے وہ صرف کتابی ڈرامے ہیں یا صرف پڑھے جاتے ہیں۔ کھیلے اور دیکھے نہیں جا سکتے۔ دوسری طرف یہ ڈرامے ہر قسم کے تہذیبی اور سماجی مسائل پر لکھے گئے ہیں۔''(۷۵)

ادبی ڈرامے کے ارتقاء پر نظر ڈالی جائے تو اس سلسلے میں سب سے پہلا نام محمد حسین آزاد کا آتا ہے۔ آزاد نے شیکسپیئر کے ڈراما ''میکبتھ'' کا ترجمہ شروع کیا جسے وہ مکمل نہ کر پائے۔ اسی طرح انہوں نے ''اکبر'' کے نام سے ڈراما لکھنا شروع کیا لیکن گرتی ہوئی صحت اور بیماری نے اسے بھی مکمل کرنے کی اجازت نہ دی۔ بعدازاں اس ڈرامے کو آزاد کے شاگرد ناصر نذیر فراق دہلوی نے مکمل کیا۔ آزاد کے بعد دوسرا نام مرزا ہادی رسوا کا ہے۔ ان کا پہلا ڈراما ''مرقع لیلیٰ مجنوں'' ہے اور دوسرا ''طلسم اسرار''۔ ''مرقع لیلیٰ مجنوں'' ایک منظوم ڈراما ہے اور اس وقت کی ڈرامائی روایت کے تمام تر نقائص اس میں پائے جاتے ہیں۔ ''طلسم اسرار'' موضوعی اعتبار سے خاصا سنجیدہ ڈراما ہے۔ فلسفیانہ موضوع کے حوالے سے اس کی زبان و بیان ادبی شان و شوکت لیے ہوئے ہے۔ یہ ڈراما عصری مذاق سے مختلف ہونے کے باعث مقبول نہ ہو سکا۔

ادبی ڈرامے کی روایت میں تیسرا اہم نام عبدالحلیم شرر کا ہے۔ تاریخی ناول کی بنیاد رکھنے کے ساتھ ساتھ شرر نے تاریخی تناظر میں ڈرامے بھی لکھے۔ اس سلسلے میں ان کا اہم ڈراما ''شہید وفا'' ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے اسے ایک اچھا ڈراما کہا جا سکتا ہے لیکن طویل مکالماتی انداز فنی حسن کو متاثر کرتا ہے۔

شرر کے بعد ادبی ڈرامائی روایت کا اہم ترین نام عبدالماجد دریا بادی ہے۔عبدالماجد دریابادی نے ۱۹۱۷ء میں ''زود پشیمان'' کے نام سے ایک معاشرتی ڈراما لکھا جس میں کم عمری کی شادی اور لڑکی کی رضا کے بغیر طے کیے گئے رشتے کے نقصانات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اپنے دور میں یہ ڈراما خاصا مقبول ہوا اور ادبی ڈراموں میں معاشرتی موضوعات کو رواج دینے میں اس ڈرامے کا کردار اہم ہے۔

اسی دور میں پریم چند نے بھی ڈرامے کی صنف پر طبع آزمائی کی۔ انہوں نے ''کربلا'' اور ''رومانی شادی'' جیسے طبع زاد اور ''چاندی کی ڈبیا''، ''ہڑتال''، ''نیائے افکار''، ''شب تار'' جیسے مترجمہ ڈرامے پیش کیے۔ بمبئی کی ایک کمپنی نے ''کربلا'' ڈراما سٹیج کرنے کی خواہش ظاہر کی تاہم اس سے مسلمانوں کے جذبات مجروح ہو سکتے تھے لہٰذا یہ ڈراما سٹیج نہ ہو سکا۔

اس سلسلے کا اگلا اہم نام مولانا ظفر علی خان ہیں۔ ان کا معاشرتی ڈراما ''ایڈیٹر کا حشر'' قومی و ملی جذبات کا حامل ڈراما ''جنگ روس و جاپان'' اور طربیہ ڈراما ''تولہ بھر ریڈیم'' اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔

بیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیوں تک اردو ڈرامے کی روایت مضبوط جڑ پکڑ چکی تھی۔ مغربی اثرات کے نقوش اردو ڈرامے پر نمایاں ہونے لگے تھے جن سے فنی معیار بہتر ہو رہا تھا۔ دوسری طرف ادبی ڈرامے کی طرف ادیبوں کا رجحان ہونے لگا تھا۔تھیٹر کے برعکس ادبی ڈراما لکھنے والے زیادہ سنجیدہ اور تخلیقی نوعیت کے ادیب تھے۔ لہٰذا ڈراما سٹیج کی رنگا رنگی سے ہٹ کر صفحۂ قرطاس پر اپنا رنگ جمانے لگا تھا۔ بیسویں صدی کے ربع اوّل اور ربع دوّم کے لکھنے والوں میں بہت سے ڈراما نگاروں کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ تاہم نہ ایسا کرنا برمحل ہوگا اور نہ مقالے کا تقاضا۔ تاہم چند ایک اہم ڈراما نگاروں اور ڈراموں میں پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی (راج دلاری اور مراری دادا) برج نرائن چکبست (کملا)، محمد عمر و نور الٰہی (جھانسی کی رانی)، نواب جعفر علی خان اثر (ہلاک، فریب اور نگاری بیگم)، پنڈت سدرشن (آنریری مجسٹریٹ)، عبدالمجید سالک (چترا ٹیگور کا ترجمہ)، قاضی عبدالغفار (سیب کا درخت)، ڈاکٹر دین محمد تاثیر (لیلائے وطن اور سیب کا

درخت)، اشتیاق قریشی (صید زبوں)، ڈاکٹر عابد حسین (پردۂ غفلت) اور پروفیسر محمد مجیب (آزمائش) شامل ہیں۔

سیاست و معاشرت اور معاشی رجحانات کی طرح بیسویں صدی میں ادبی رویئے بھی بہت تیزی سے بدل رہے تھے۔ نیز فن کے نت نئے طریقہ ہائے اظہار منظر پر آ رہے تھے۔ ادب میں تین صدیوں تک سحر خیزی قائم رکھنے والی رومانوی تحریک ماند پڑ رہی تھی تو دوسری طرف فلم کی آمد نے اس کے زندہ رہنے کی گنجائش چھوڑ دی تھی۔

مغربی تعلیم عام ہو چکی تھی۔ آمد و رفت کی قدرے بہتر سہولیات، ذرائع نشر و اشاعت میں اضافے اور تراجم و کتب کی سہل دستیابی نے اہل ہندوستان کو مغربی معیارات فن اور نظریہ ہائے فن سے آگہی کا موقع دے دیا تھا۔ لہٰذا اردو افسانے ناول اور شاعری کی طرح اردو ڈرامے کے موضوعات میں بھی تنوع آیا۔ مذکورہ ڈراما نگاروں نے تاریخ سیاست، ثقافت، سماجیات، تفریح، طنز و مزاح، مذہب گویا ہر موضوع اور ہر میدان میں طبع آزمائی کی۔

برصغیر میں برطانوی سامراج نے جہاں اہل ہند کو پابہ زنجیر کر کے انہیں آزادی کی دولت سے محروم کیا تھا، وہیں افکار نو کی ترویج سے ان کی ذہنی وسعت میں اضافے کا باعث بھی بنا تھا۔ نیز غلامی نے بھی ادب و فن کو بہت سے تردیدی، توصیفی اور تخلیقی موضوعات دیئے تھے۔ تحریک آزادی کی شورش اور ہند کی تقسیم نے ادب و فن کو بھی تقسیم کر دیا۔ یوں ہندوستانی ادب پاکستانی اور ہندوستانی ادب میں بٹ گیا۔ یہی حال اردو ڈراما کے ساتھ ہوا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اردو ڈرامے کی روایت، اردو ڈرامے کی روایت کے تناظر میں نہیں، پاکستانی اور ہندوستانی ڈرامے کے تناظر میں دیکھی جانے لگی۔

قیام پاکستان کے بعد اردو تھیٹر آہستہ آہستہ روبہ زوال ہونے لگا۔ اردو ڈرامے کی تاریخ اب کم و بیش ایک صدی پرانی ہو چکی تھی۔ شاہی کھیل تماشے، اندر سبھائی روایات، پارسی کاروباری انداز، عامیانہ مذاق

اور رقص، ادبیت اور مغربی ثمرات خود میں سمیٹ لینے کے بعد اردو ڈرامے کی روایت میں خاصی رنگا رنگی آ چکی تھی۔ تاہم تقسیم نے پاکستانی تھیٹر کو ایک مرتبہ پھر خاصا پیچھے دھکیل دیا تھا۔ دوسری طرف فلموں کے رواج اور ریڈیو کی آمد کے بعد عوامی رجحانات بھی کسی حد تک بدل گئے تھے۔ ایسے میں صفدر میر، امتیاز علی تاج، عشرت رحمانی، عابد علی عابد، شوکت تھانوی، رفیع پیرزادہ، حکیم احمد شجاع اور ملک حسیب احمد جیسے لوگوں نے تھیٹر کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس سلسلے میں گورنمنٹ کالج لاہور کی خدمات بھی نظر انداز نہیں ہو سکتیں۔ اس وقت کے پرنسپل جی۔ ڈی۔ سوندھی نے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کیا۔ گورنمنٹ کالج کے سٹیج پر گو زیادہ تر انگریزی ڈرامے کھیلے جاتے تھے تاہم امتیاز علی تاج کا ''انارکلی'' اور ''کمرہ نمبر ۵'' اور صوفی تبسم کا ''ساون رین کا سپنا'' گورنمنٹ کالج کے سٹیج پر کھیلے جانے والے ابتدائی مقبول ڈرامے ہیں۔

قیام پاکستان سے پہلے لاہور میں دو ادارے تھیٹر کی روایت کے لیے کام کر رہے تھے۔ لعل تھیٹر گروپ قیام پاکستان کے ایک سال بعد ہی بند ہو گیا جبکہ پنجاب ڈراما لیگ کے اکثر لوگ ہندوستان چلے گئے۔ ایسے میں گورنمنٹ کالج کے بعد لاہور آرٹس کونسل اور الحمرا نے تھیٹر کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ قدیم پارسی تھیٹرز کی طرح ان کونسلز کے تحت کھیلے جانے والے ڈراموں کے مصنفین یا کردار ادارے کے ملازم نہیں ہوتے تھے لہٰذا مذکورہ نام بھی ان کونسلز کے ڈراموں میں بھی نظر آتے ہیں۔

کراچی میں تھیٹر کی روایت کو آگے بڑھانے کا سہرا خواجہ معین الدین کے سر ہے۔ لاہور کے مختلف مصنفین کے برعکس کراچی میں انہوں نے کم و بیش تن تنہا ہی تھیٹر کی روایت کو زندہ کیا۔ ۱۹۴۷ء تک کراچی میں کوئی تھیٹریکل کمپنی نہیں تھی۔ ان دنوں الائیڈ تھیٹر کی تعمیر شروع ہوئی تو کراچی میں تھیٹر کے مثبت امکانات پیدا ہوئے۔ ابھی تعمیر مکمل نہیں ہوئی تھی کہ خواجہ معین الدین نے اپنا پہلا ڈراما ''زوال حیدر آباد'' اوپن ایئر پلیٹ فارم پر کھیلا۔ ان کا دوسرا ڈراما ''نیا نشان'' ہے جسے بعد ازاں بھارتی تنقید کے بعد ''وادی کشمیر'' کے عنوان میں بدل دیا گیا۔ خواجہ صاحب کا تیسرا اہم ڈراما ''کھوکھرا پار'' ہے، جسے ''لال قلعے سے لالو کھیت'' کے عنوان

سے کھیلا گیا۔ خواجہ صاحب کا ایک معروف ڈراما ''مرزا غالب بندر روڈ پر'' ہے۔ جس نے ناصرف کراچی میں تھیٹر کی روایت کو مضبوط کرنے میں اہم کردار ادا کیا بلکہ اس ڈرامے کی مقبولیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ ناصرف اسے بعدازاں ٹی وی کے لیے بھی چنا گیا بلکہ ملک بھر کے مختلف سٹیجز پر آج بھی اسے مختلف تصرفات سے کھیلا جاتا ہے۔ ''تعلیم بالغاں'' بھی اسی نوع کا ایک کھیل ہے جو خواجہ صاحب نے اردو کالج کراچی کے لیے لکھا۔ یہ ڈراما بھی ناصرف ٹیلی ویژن پر بارہا نشر ہو چکا ہے بلکہ ملک بھر کے تعلیمی اداروں میں آج بھی کھیلا جاتا ہے۔ خواجہ معین الدین کے علاوہ کراچی میں تھیٹر کے ارتقاء میں انور عنایت اللہ، ابراہیم جلیسی، جرمن سفارت خانے کے سیکرٹری کی بیگم سگریڈ کو ہلے اور پرویز رومانی کے نام اہم ہیں۔

راولپنڈی میں آغا بابر نے جی۔ ایچ۔ کیو کے ڈرامیٹک کلب کے تحت تھیٹر کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس کلب کا نام بعدازاں لعل گروپ رکھ دیا گیا۔ یہاں آغا بابر کے اپنے ڈراموں کے علاوہ امتیاز علی تاج، اشفاق احمد، آغا حشر، سیّد انصار ناصری جیسے ڈراما نگاروں کے ڈرامے کھیلے گئے۔ پشاور میں ماسٹر خدا بخش نے افغان ڈرامیٹک کلب اور قمر علی قمر سرحدی نے سکارٹس ڈرامیٹک کلب کے تحت تھیٹر کی روایت کے لیے کام کیا۔

پاکستان میں تھیٹر اور ڈرامے کے ارتقاء پر بات کرتے ہوئے لوک تھیٹر سے صرفِ نظر برتنا ممکن نہیں۔ اس سلسلے میں عنایت حسین بھٹی کا وطن تھیٹر، طفیل نیازی کا طفیل تھیٹر، فضل شاہ کا پنچھی تھیٹر، محمد شریف اور حسین پہلوان کا کسان تھیٹر، میاں انوار کا شاہجہان تھیٹر اور بالی جٹی کا شمع تھیٹر قابل ذکر ہیں۔ لوک تھیٹر میں عموماً داستانیں، قصے اور رومانی کہانیاں پیش کی جاتی تھیں۔ ان تھیٹروں میں آغا حشر کے ڈرامے بھی کھیلے گئے اس کے علاوہ لوک داستانوں اور لوک ورثے کے فروغ میں ان تھیٹروں نے اہم کردار ادا کیا۔

موجودہ عہد میں تھیٹر ایک مرتبہ پھر پارسی عہد بلکہ اس سے بھی پست تر مقام پر پہنچ چکا ہے۔ پارسی عہد میں تو ڈراما اپنے ابتدائی مراحل طے کر رہا تھا لہٰذا مختلف لغزشیں قابل معافی تھیں لیکن افسوس کی بات تو یہ

ہے کہ آج جب ڈرامے کا فن اپنی شناخت قائم کر چکا ہے ایسے میں سکرپٹ کے بغیر محض کھوکھلی اور غیر اخلاقی بذلہ سنجی، بھکو پن اور فحش رقص سے ڈراما کا وقت پورا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ نتیجتاً ایک مرتبہ پھر معزز تخلیق کار، اداکار اور تماشائی تھیٹر سے دور ہیں۔ آج بھی کچھ نان کمرشل تھیٹر سنجیدہ ڈرامے پیش کر رہے ہیں جو فنی معیار سے بھی مثالی نوعیت کے ہیں۔ تاہم نہ تو انہیں شہرت ملتی ہے نہ تماشائی۔ کیونکہ تھیٹر کی مقبول روایت نے عوام کا مذاق ہی پست کر دیا۔

تھیٹر سے ہٹ کر بیسویں صدی میں ڈرامے کی روایت میں فلم اور ریڈیو کا بھی بڑا اہم کردار ہے۔ مغربی اثرات کے تحت فلم برصغیر میں آئی تو تھیٹر زوال کا شکار ہوا کیونکہ براہِ راست پیش کیے جانے والے ڈرامے کے برخلاف فلم مناظر کے اعتبار سے خود میں زیادہ وسعت رکھتی تھی۔

بولتی فلموں کا آغاز ہوا تو تھیٹر کی مقبولیت میں مزید کمی آئی۔ یہی وہ دور تھا جس میں ادبی ڈرامے کی روایت نے فروغ پایا۔ بیسویں صدی کے تیسرے عشرے میں برصغیر کے لوگ ریڈیو سے آشنا ہوئے تو ڈرامائی ارتقاء کا ایک اور دھارا کھلا۔ ریڈیو ڈرامے کی تیاری تھیٹر اور فلم دونوں کے مقابلے میں کم خرچ تھی۔ بصری عوامل کو سمعی ذرائع سے پہنچانا گو کسی حد تک مشکل تھا۔ تاہم ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ نے اس مشکل پر بھی قابو پا لیا۔ کرشن چندر، امتیاز علی تاج اور شوکت تھانوی جیسے مصنفوں نے تقسیم سے قبل ریڈیو ڈرامے لکھ کر شہرت پائی۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم کے بعد پاکستان میں لاہور ڈھاکہ اور پشاور سے ریڈیو ڈرامے پیش کیے گئے۔

تقسیم کے فوراً بعد پیش کیے جانے والے ڈراموں کا ایک بڑا موضوع تقسیم کے واقعات پر مبنی تھا۔ اس دور کے اہم ادبی رجحان کے پیش نظر نا صرف ان ڈراموں کو پسند کیا گیا بلکہ اس دور کے ہر ادیب نے اپنے انداز میں ان موضوعات کو پیش کرتے ہوئے ریڈیو ڈراما لکھنے کی کوشش کی۔ اس کا ایک بڑا نقصان یہ ہوا کہ افسانوی نثر لکھنے والے بسا اوقات فیچر کو ڈراما کہہ کر پیش کر دیتے اور پروڈیوسر حضرات بھی انہیں زیادہ تبدیلی لائے بغیر نشر کر دیتے۔ عوام کی حد تک تو شاید یہ بات اتنی منفی نہ ہو، تاہم ڈرامے کی فنی روایت اس

سے بہت متاثر ہوئی اور ریڈیائی ڈراما کمزور سے کمزور تر ہوتا چلا گیا۔ اس سلسلے میں جشن تمثیل منا کر، ہفتہ ڈراما منعقد کر کے اور ریڈیو ڈرامے کے مقابلے کروا کر ڈرامے کی فنی روایت میں بہتری لانے کی کوششیں بھی کی گئیں جو کسی حد تک بارآور بھی ہوئیں۔ ان دگرگوں حالات کے باوجود تخلیقی شعور رکھنے والے مصنفین نے ریڈیو کے لیے ایسے ڈرامے لکھے جو ریڈیو ڈرامے کی تاریخ میں نظرانداز نہیں کیے جا سکتے۔ اس سلسلے میں امتیاز علی تاج کے ''ٹیلیفون پر'' اور ''رم جھم''، مرزا ادیب کے ''دو اجنبی'' اور ''پہاڑ کے دامن میں''، فیض احمد فیض کا ''ہوتا ہے شب و روز''، محمود نظامی کا ''کلرک''، اشفاق احمد کا ''امی''، ''بھرم'' اور ''غزالہ''، بانو قدسیہ کا ''دھواں'' اور ''کلو''، چراغ حسن حسرت کا ''صدا بصحرا''، سیّد عابد علی عابد کا ''انسپکٹر شہباز خان''، ''بغداد''، ''رعنا''، رفیع پیرزادہ کا ''اسباب و نتائج''، یوسف ظفر کا ''ایک رات''، انتظار حسین کا ''اس جنت کو کوئی کیا کرے''، آغا بابر کا ''ایکٹر''، سجاد حیدر کا ''اپنے پرائے'' اور انور جمال کا ''جہاں غم ہے'' کے نام قبل ذکر ہیں۔

المختصر انیسویں صدی کے نصف آخر سے شروع ہونے والی ڈرامائی روایت بیسویں صدی کے چھٹے عشرے تک وقت کے تغیر و تبدل میں مختلف اتار چڑھاؤ دیکھ چکی تھی۔ ابتداء میں اس صنف کو شاہوں کے دربار اور پارسیوں نے پروان چڑھایا تھا اور بعدازاں ادیبوں نے تخلیقیت کی لو سے اس میں نئے دیپ جلائے۔ تھیٹر فلم اور ریڈیو نے اپنے اپنے انداز میں ڈرامے پر مثبت اور منفی اثرات مرتب کیے جو ۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کی آمد کے بعد مجتمع ہو کر ایک ایسے لازوال فن کی صورت اختیار کر گئے جس پر اردو ڈرامے کی تاریخ آج بھی نازاں ہے۔

دراصل تھیٹر محض دیکھنے کی چیز تھی اور ریڈیو محض سننے کی۔ تھیٹر میں مکالمات ہوتے تھے۔ تاہم ناظرین بصریات پر ہی زیادہ انحصار کرتے تھے۔ ریڈیو پر مناظر کا صوتی تاثر چشم تخیل کے زور پر سامعین کو ان دیکھی نگریوں کو دیکھنے پر قادر تو کرتے تھے تاہم بنیاد صوتیات ہی تھی۔ فلم نے صوتی اور بصری ذرائع دونوں کو مجتمع کر دیا تاہم اس میں ڈرامائی سنجیدگی، ٹھہراؤ اور متانت بہت حد تک مفقود تھی۔ ٹی وی ڈراما نے بصری

مشاہدات وتجربات صوتی تاثرات ورتخلیقی سنجیدگی ومتانت کے آمیزہ سے اردو ڈرامے کو وہ شان بخش دی کہ بعض حوالوں سے اردو ڈرامے کی روایت اصناف ادب میں سب سے زیادہ مقبول اور مضبوط ہوگئی۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ شعری مجموعے، ناول اور افسانے پڑھنے والوں میں روز بروز کمی آرہی ہے تاہم ٹی وی ڈراما دیکھنے والوں میں روز افزوں اضافہ ہوتا جارہا ہے۔

دراصل ترقی کی بڑھتی ہوئی رفتار نے صرف دنیا کو مختصر نہیں کیا بلکہ انسان کو بھی اختصار پسند اور سہل پسند بنا دیا ہے۔ اب وہ کسی افسانوی فن پارے کو پڑھ کر چشمِ تخیل کے زور پر ان دیکھی دنیاؤں تک پہنچنے کی وقت سے نہیں گزرنا چاہتا بلکہ اپنے گھر میں پرسکون انداز میں ٹیلی ویژن پر وہ سب کچھ دیکھ لینا اور سن لینا چاہتا ہے جسے پہلے اسے پڑھنا پڑتا تھا۔

ٹی وی ڈرامے کی مقبولیت کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ تحریری سرمایہ صرف خواندہ افراد کی تفریح اور رہنمائی کا سبب بن سکتا ہے۔ جبکہ بہت سے اردو بولنے اور سمجھنے والے ناخواندگی کے باعث مذکورہ سرمایہ ادب سے کسبِ فیض نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں میں محض ناخواندہ نہیں بلکہ وہ لوگ بھی شامل ہیں جو اردو بولنے اور سمجھنے پر تو قادر ہیں لیکن رسم الخط نے انہیں اردو پڑھنے سے محروم کر دیا ہے۔ ٹیلی ویژن ڈراما ان دونوں طبقات کے لیے اردو ادب سے آشنائی کا ایک مؤثر ذریعہ ہے۔

آنے والے ابواب میں ہم دیکھیں گے کہ پی ٹی وی ڈراما نے کس طرح تاریخی، سیاسی، معاشرتی اور قومی وملی موضوعات پر روشنی ڈالتے ہوئے ہمارے معاشرے پر اثرات مرتب کیے۔

حوالہ جات

۱۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ برصغیر کا ڈراما: تاریخ، افکار اور انتقاد (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء)، ص ۹

۲۔ وقار عظیم، سید۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، مرتب، سیّد معین الرحمٰن (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)، ص ۲۱-۲۲

۳۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ ڈرامے کا تاریخی اور تنقیدی پس منظر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)، ص ۱۱

۴۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ برصغیر کا ڈراما: تاریخ، افکار اور انتقاد، ص ۹-۱۰

۵۔ سلمان بھٹی، محمد۔ پاکستان ٹیلی ویژن ڈراموں میں سماجی حقیقتیں، مقالہ برائے ایم فل اردو (لاہور: مملوکہ گورنمنٹ کالج لائبریری، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی) ص ۵-۶

۶۔ سلیم الرحمٰن، محمد۔ مشاہیر ادب: یونانی (لاہور: قوسین، ۱۹۹۲ء)، ص ۳۳۶-۳۳۷

۷۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ برصغیر کا ڈراما: تاریخ، افکار اور انتقاد (لاہور:) ص ۱۴۶

۸۔ Nasreen Pervez, Pakistan Television Drama and Social Change, (Karachi: Lions Communications, 1998,) P.9

۹۔ اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ برصغیر کا ڈراما: تاریخ، افکار اور انتقاد (لاہور:) ص ۳۰

۱۰۔ ادیب، مسعود حسن رضوی، سیّد۔ لکھنؤ کا شاہی سٹیج (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۶۸ء)، ص ۲۱

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۱۱

۱۲۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما: تاریخ و تنقید (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۵۷ء)، ص ۱۱۹

۱۳۔ کیفی، برج موہن دتاتریہ، پنڈت۔ ''دیباچہ'' ناٹک ساگر، مؤلفین: محمد عمر و نورالٰہی (لاہور: شیخ مبارک علی، ۱۹۲۴ء)، ص ۷

۱۴۔ شیرانی، حافظ محمود۔ پنجاب میں اردو (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۶۲

۱۵۔ اعجاز حسین، سیّد، ڈاکٹر۔ مختصر تاریخ ادب اردو (دہلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۵۳ء)، ص ۲۹۱

۱۶۔ تنہا، یحییٰ، محمد۔ سیر المصنفین (جلد اول) (دہلی: مکتبہ جامعہ علمیہ، ۱۹۲۴ء)، ص ۱۱۹

۱۷۔ بحوالہ فیصل کمال حیدر۔ محمد سلیم الرحمٰن بطور مترجم، مقالہ برائے ایم فل اردو (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۶ء) ص ۲۱

۱۸۔ نامی، عبدالعلیم، ڈاکٹر۔ ''۵۴۔۱۸۵۳ء میں اردو ڈرامے'' مشمولہ، ادب لطیف (لاہور: جولائی ۱۹۵۶ء)، ص ۱۱

۱۹۔ ادیب، مسعود حسن رضوی، سیّد۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۶۸ء)، ص ۱۳۳

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۲۱۔ اشرف، اے۔ بی، ڈاکٹر۔ اردو ڈراما اور آغا حشر (ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۲ء)، ص ۵۸

۲۲۔ وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، ص ۲۲۳

۲۳۔ عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما: تاریخ وتنقید، ص ۱۴۴

۲۴۔ وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، ص ۲۲۴

۲۵۔ تاج، امتیاز علی، سیّد۔ ''بمبئی کا اردو ڈراما'' مشمولہ؛ خورشید از بہرام جی فروون جی مرزبان، جلد اول (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء)، ص ۴۴

۲۶۔ ایضاً، ص ۳۰۔۳۱

۲۷۔ نامی، عبدالعلیم، ڈاکٹر۔ اردو تھیٹر (جلد اول) (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۲ء)، ص ۳۲۸

۲۸۔ تاج، امتیاز علی، سیّد۔ ''بمبئی کا اردو ڈراما'' مشمولہ؛ خورشید (جلد اول)، ص ۲۸

۲۹۔ وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، ص ۲۲۸

۳۰۔ شیمیم ملک، مسز۔ آغا حشر کاشمیری: حیات اور کارنامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۴۶ء)، ص ۱۳۳

۳۱۔ وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، ص ۲۹۸

۳۲۔ Knighton, W. The Private life of Eastern King (London: Hope & Co.) P.20-25

۳۳۔ شرر، عبدالحلیم، مولانا۔ گزشتہ لکھنؤ (کراچی: ۱۹۵۶ء)، ص ۱۲۹

۳۴۔ واجد علی شاہ اختر۔ محل خانہ شاہی (لکھنؤ: ۱۹۱۴ء) ص ۳۵

۳۵۔ شرر، عبدالحلیم، مولانا۔ گزشتہ لکھنؤ، ص ۷۰

۳۶۔ ایضاً، ص ۱۷۳

۳۷۔ محمد حسین رضوی، سیّد۔ ڈراما پر ایک دقیق نظر، مرتب: ڈاکٹر انور پاشا (نئی دہلی: پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)، ص ۹۸

۳۸۔ ایضاً، ص ۹۹

۳۹۔ گوریجہ، رشید احمد، ڈاکٹر۔ اردو ڈرامے کی تاریخ: واجد علی شاہ سے مرزا ادیب تک (ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۲ء)، ص ۸۵

۴۰۔ بحوالہ وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں ص ۲۹۹

۴۱۔ تاج، امتیاز علی، سیّد۔ آرام کے ڈرامے حصہ اوّل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)، ص ۲۲

۴۲۔ نامی، عبدالعلیم۔ اردو تھیٹر جلد دوم، ص ۸۱

۴۳۔ تاج، امتیاز علی، سیّد۔ رونق کے ڈرامے، جلد پنجم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۲ء)، ص ۱۵

۴۴۔ محمد عمر و نورالٰہی۔ ناٹک ساگر ص ۳۷۶

۴۵۔ بادشاہ حسین، سیّد۔ اردو میں ڈراما نگاری، (حیدرآباد دکن، شمس المطابع، ۱۹۳۵ء)، ص ۱۲۶

۴۶۔ خورشید، عبدالسلام۔ اردو ڈراما، ص ۲۲

۴۷۔ تاج، امتیاز علی۔ ظریف کے ڈرامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، س۔ن) ص ۲۱ تا ۲۴

۴۸۔ محمد عمر، نورالٰہی۔ ناٹک ساگر، ص ۵۷

۴۹۔ عطیہ نشاط۔ اردو ڈراما: روایت اور تجربہ (لکھنؤ: نصرت پبلشرز، ۱۹۷۳ء)، ص ۱۱۲

۵۰۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر۔ "قدیم اردو ڈراما کے ایک اہم فنکار: سید محمد عبداللہ فتح پوری" مشمولہ؛ نگار (کراچی: جون ۱۹۶۲ء)، ص ۹ تا ۱۵

۵۱۔ نامی، عبدالعلیم۔ اردو تھیٹر، جلد دوم، ص ۱۳۷ تا ۱۴۰

۵۲۔ اشرف، اے۔ بی، ڈاکٹر۔ اردو سٹیج ڈراما (دہلی: شانِ ہند پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۴۸

۵۳۔ شمیم ملک، ڈاکٹر، مسز۔ آغا حشر کاشمیری: حیات اور کارنامے ص ۱۵۴

۵۴۔ وقار عظیم، سید۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، ص ۲۴۳

۵۵۔ جاوید نہال۔ مشمولہ قند (ڈراما نمبر) (۱۹۶۱ء)، ص ۲۶۳

۵۶۔ نامی، عبدالعلیم۔ اردو تھیٹر جلد دوم، ص ۲۳۲

۵۷۔ عشرت رحمانی۔ مشمولہ، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاک و ہند جلد دہم (لاہور: جامعہ پنجاب، س ن)، ص ۲۰۹

۵۸۔ ظفر علی خان، مولانا۔ تجلیاتِ حشر، ص ۱۸

۵۹۔ شمیم، مظفر حسین۔ مقدمہ، آنکھ کا نشہ اور دوسرے ڈرامے ص ۷

۶۰۔ محمود شاہ، آغا۔ مشمولہ نیرنگ خیال، سالنامہ (۱۹۴۶ء)، ص ۲۹

۶۱۔ محمد عمر نورالٰہی۔ ناٹک ساگر ص ۶۱

۶۲۔ جمیل احمد کنہیا پوری۔ یادگار حشر، ص ۱۸

۶۳۔ بحوالہ شمیم ملک۔مسز، آغا حشر کاشمیری: حیات اور کارنامے، ص ۹

۶۴۔ رام بابو سکسینہ۔ تاریخ ادب اردو (لاہور: علمی بک ہاؤس، ۱۹۹۴ء)، ص ۵۱۵

۶۵۔ منٹو، سعادت حسن۔ گنجے فرشتے (لاہور: ۱۹۵۲ء)، ص ۴۸

۶۶۔ اشرف، اے۔ بی، ڈاکٹر۔ اردو سٹیج ڈراما، ص ۹۰۔۱۸۹

۶۸۔ ایضاً، ص ۱۹۳

۶۹۔ ذوالفقار علی رضوی۔ ''وہ مر گئے لیکن انارکلی زندہ ہے'' مشمولہ، مصور (لاہور: مئی ۱۹۷۰ء)، ص ۸

۷۰۔ سلیم ملک، محمد، ڈاکٹر۔ امتیاز (لاہور: بک ہوم، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۱

۷۱۔ ایضاً، ص ۴۲

۷۲۔ وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، ص ۲۸۹

۷۳۔ تاج، امتیاز علی۔ دیباچہ انارکلی (حیدر آباد آندھرا پردیش: تاج اکیڈمی، س ن)، ص ۵

۷۴۔ عبدالسلام، پروفیسر۔ فن ڈراما نگاری اور انارکلی (کراچی: مکتبہ نظامیہ، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۰

۷۵۔ محمد حسن، ڈاکٹر۔ جدید اردو ادب (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۵ء)، ص ۶۱۔۶۲

باب دوّم

معاشرتی ڈرامے

باب دوّم:

معاشرتی ڈرامے

انسانی گروہوں میں رہنا ابن آدم کی مجبوری بھی ہے اور جبلت بھی۔ گوایک خاص تناظر سے دیکھا جائے تو جبلت بھی مجبوری ہوا کرتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ جبلت کا جبر ہم بخوشی سہتے ہیں جبکہ مجبوریوں کے سلاسل کا پابند ہمیں چاہتے نہ چاہتے ہونا پڑتا ہے۔ دونوں صورتوں میں نتیجہ ایک ہی نکلتا ہے اور وہ یہ کہ انسان معاشرے کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہاں معاشرہ سے کیا مراد ہے؟ اس کا ایک سادہ سا جواب تو یہ ہوسکتا ہے کہ آدم وحوا کے ملاپ نے خاندان کو جنم دیا اور خاندانوں کے ارتباط واختلاط نے ایک قبیلہ بنایا۔ محدود معنی میں تو یہ بھی ایک معاشرتی گروہ ہی تھا۔ تاہم وسعت پذیری کا عمل مختلف قبائل کو ایک دوسرے کے قریب لایا اور مختلف قبائل ایک دوسرے کے خلاف برسر پیکار ہوئے۔ یوں یہ نقطہ اختلاف اور اتفاق قبائل کی گروہ بندی پر منتج ہوا۔ وسیع معنوں میں قبائل کے یہی مختلف گروہ مختلف معاشرے ہیں۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ خاندان قبیلے کو اور قبائل کا گروہ معاشرے کو جنم دیتا ہے۔ تاہم سوال یہ ہے کہ محولہ بالا اتفاق یا اختلاف، جو گروہ بندی کا بنیادی محرک بنتا ہے اس کا اپنا محرک کیا ہے؟ تو اس کا سادہ سا جواب یہ ہے کہ عادات وخصائل، افکار واقدار، نظریات، تاریخ، رسوم اور اجتماعی توہمات، مذہبی اعتقادات اور اجتماعی نفسیات اور روایات واخلاقیات کا اشتراک انسانوں کو ایک دوسرے کے قریب لے کر آتا ہے اور یہی محولہ بالا محرکات معاشرے کے اجزائے ترکیبی ہیں۔

معاشرے کا انگریزی مترادف سوسائٹی ہے جس کے معنی یوں بیان کیے جاتے ہیں:

''لوگوں کا گروہ جو کسی مشترکہ مقصد کے لیے باہم متحد ہو، خصوصاً ادبی، سائنسی، سیاسی، مذہبی، فلاحی مقاصد یا شادمانی وغیرہ کے لیے، افراد کا ربط ضبط، جیسے قوم جو باہمی مفاد اور تحفظ کی بنا پر منتظم ہو، کسی خطے کے لوگ یا کسی دور کے لوگ جن میں بالحاظ اطوار، رسومات یا معیارات زیست، یگانگت پائی جائے، پوری نسل انسانی مجموعاً مشترک خصوصیات کی بنا پر اپنے آپ کو شرکاء رفقا اور آشنا کے طور پر پہچاننے والے، کسی معاشرے کے فارغ البال، اہل ثروت اور فیشن کے دلدادہ لوگوں کا طبقہ، اس طبقے کا طرز رہائش اور اس کا اثر ورسوخ، کسی انجمن کے اندر لوگوں کے باہمی روابط، (ماحولیات) حیوانات یا نباتات کا وہ گروہ جو انحصار باہمی کے تحت مل کر رہتا ہے۔'' (۱)

پس فکر وعمل کا اشتراک کوئی خاص معاشرہ ترتیب دیتا ہے لہٰذا یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ فکر وعمل کو متاثر اور مرتب کرنے والے محرکات کون سے ہیں؟

ہر انسانی گروہ میں کچھ اہل دانش ہوتے ہیں وہ اپنی خردمندی اور وجدانی صلاحیتوں سے معاشرتی فکر وعمل کو متاثر کرتے ہیں۔ ابتداء میں مذہبی لوگوں نے فکر وعمل کو متاثر کیا بعدازاں مختلف معاشرتوں میں فلسفہ نے جنم لیا تو فلاسفہ وقت نے معاشرتی نظریات کو متاثر کیا۔ پھر فکر وعمل کو مرتب کرنے کا بیڑہ ادب نے اٹھایا۔ مختلف داستانوں اور قصے کہانیوں میں بیان کردہ حقائق رفتہ رفتہ معاشرے کی تہذیب وثقافت کا حصہ بن گئے۔ یوں معاشروں کا امتیازی نقطہ ان کی تہذیب وثقافت کا اختصاص بن گیا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انسان کے فکر وفہم میں وسعت آئی۔ معاشرے وسیع ہوئے۔ فاصلے بڑھنے لگے تو ایسے میں لوگوں کو قریب لانے کے لیے ابلاغیات کے مختلف ذرائع بروئے کار لائے گئے۔ ۲۱ویں صدی میں معاشرتوں پر اثرانداز ہونے والا ایک بہت بڑا ذریعہ الیکٹرانک میڈیا بن گیا ہے۔ آج بھی طباعتی ذرائع کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں تاہم الیکٹرانک میڈیا نے گھر کی چار دیواری تک رسائی حاصل کر کے اپنی متاثر کن حیثیت کو

منوالیا ہے۔

حد تو یہ ہے کہ پاکستان جیسے پسماندہ ملک میں بھی بیسیوں خبری اور تفریحی ٹی وی چینل چوبیس گھنٹے عوام کی توجہ کا مرکز بنے رہتے ہیں۔ لہٰذا اہل فکر و نظر جو کبھی جلسے جلوسوں، چوپالوں، پنچایتوں اور مختلف سیاسی اور سماجی اجتماعات کے ذریعے اپنے افکار کا پرچار کیا کرتے تھے، اب ٹی وی کا سہارا لیتے ہیں۔

اس سلسلے میں اس امر کی وضاحت کر دینا بھی ضروری ہے کہ خبروں، مذاکروں اور اس نوع کے دوسرے پروگرام عوام کے طرز بود و باش کو متاثر کرنے کے لیے اتنے زیادہ مؤثر نہیں جس قدر ڈراما ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ڈرامے میں چلتے پھرتے کردار، حقیقت سے قریب کہانیاں اور زندہ مکالمات ناظرین کو اپنے سے زیادہ قریب محسوس ہوتے ہیں۔ کوئی کردار بلاواسطہ طور پر کسی نظریے رجحان یا رویے کا پرچار نہیں کرتا بلکہ ڈرامے میں اس پر آنے والے نشیب و فراز اس کے فکر و نظر کو مرتب کرتے ہیں۔ کیونکہ دیکھنے والے اس کردار میں خود کو تراش لیتے ہیں لہٰذا وہ ویسا ہی ہونا چاہتے ہیں جیسا وہ کردار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا بھر میں پیش کیے جانے والے ٹی وی ڈراموں کے موضوعات سب سے زیادہ معاشرتی نوعیت کے ہی ہوتے ہیں۔ دراصل معاشرہ مستقلاً پذیر ہوتا ہے اور ٹیلی ویژن میں بھی یہ صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے کہ وہ بدلتے ہوئے تناظر میں بدلتا چلا جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے تاریخ اور تاریخ نویسی کی پگڈنڈیاں۔ ٹیلی ویژن کے متعلق جون ہارٹلے (John Hartley) کا بیان دلچسپ بھی ہے اور مبنی بر صداقت بھی، وہ کہتے ہیں:

> "What is the "is" of television? Luckily for those who don't like metaphysical questions, the answer is that it doesn't have one. Television is a product of history and is therefore subject to change. Because it doesn't have an essence it is defined by its context. However, that does not mean that it can

be- or become - whatever anyone wants. So to understand television's conditions of being, one must look at history' and also at historigraphy, the way history is undertaken."(۲)

مذکورہ بیان میں سمجھنے کی بات یہ ہے کہ ٹیلی ویژن معاشرے کے بدلتے ہوئے رجحانات کے ساتھ بدلتا چلا جاتا ہے۔ کبھی معاشرہ ٹیلی ویژن کے معیار کو متاثر کرتا ہے اور کبھی ٹیلی ویژن کے پروگرام معاشرے پر اثرانداز ہوتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں (جدید دور میں) ٹیلی ویژن کی اہمیت سے بالعموم اور ٹیلی ویژن ڈراما کی اہمیت سے بالخصوص انکار ممکن نہیں۔ ایلن ویلس (Allan Wells) اس حوالے سے اس امر کے قائل ہیں کہ معاشرے کو سمجھنے کے لیے میڈیا کو سمجھنا ضروری ہے جو مختلف معاشرتی رویے اور رجحانات ترتیب دینے پر قادر ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"We know from social psychology that experiences shape character and that the media must therefore be an integral component in the development of the self. Thus if we are to understand society and people that comprise it we must grasp the part played by the media."(۳)

معاشرے اور ذرائع ابلاغ کے اس گہرے تعلق کا ہی سبب ہے کہ ذرائع ابلاغ پر پیش کیے جانے والے پروگراموں کا بڑا حصہ معاشرتی موضوعات سے متعلق ہوتا ہے۔ ان پروگراموں میں ڈراما تو کم وبیش ہر اعتبار سے معاشرتی ہی ہوتا ہے کیونکہ ڈراما خواہ طنزیہ اور مزاحیہ ہو یا تاریخی اور سیاسی، بچوں کے لیے پیش کیا جائے یا بڑوں کے لیے کسی نہ کسی طور معاشرتی رویے اور رجحانات کی تنسیخ یا تبلیغ کرتا ہے۔

پاکستان میں ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو روزِ اوّل سے اس حقیقت کا ادراک کر لیا گیا کہ پاکستانی معاشرے کی تعلیم وتربیت اور اصلاح کے لیے جس حد تک ڈراما کا ذریعہ کارگر ہو سکتا ہے۔ اس حد تک کوئی

اور ذریعہ نہیں ہو سکتا، یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کے برعکس پاکستان میں ٹی وی کا آغاز ہوا تو شروع ہی سے ڈراما اس کا ناقابل فراموش حصہ بن گیا۔ ۱۹۶۴ء سے لے کر آج تک ہزاروں ڈرامے پیش کیے جا چکے ہیں اور کم وبیش چار دہائیوں میں یہ تعداد اس حد تک بڑھ گئی ہے کہ جمشید فرشوری کے مطابق:

''نہ تو ایسا کوئی انتظام کیا گیا اور نہ میرے خیال میں ایسا کیا جا سکتا تھا۔ پاکستان ٹیلی ویژن پر اتنے زیادہ ڈرامے نشر کیے جا چکے ہیں کہ ان کے سکرپٹ سنبھالنا تو دور کی بات ان سب کی فہرستیں بھی محفوظ نہیں رکھی جا سکیں۔ یہ ادارے کی کمزوری تو ہے لیکن کیا کیا جا سکتا ہے؟'' (۴)

ڈراموں کی تعداد خواہ کچھ بھی ہو، یہ بات یقینی ہے کہ پاکستان کے اردو ٹی وی ڈراموں میں معاشرتی موضوعات ہی حاوی رہے ہیں۔ ان معاشرتی موضوعات میں گھریلو زندگی کے موضوعات، نفسیاتی الجھنوں پر مبنی ڈرامے، جرم وسزا سے متعلق ڈرامے، جاگیردارانہ نظام اور اس کی خامیوں کو اجاگر کرنے والے ڈرامے، نوجوان نسل کے مسائل کے متعلق ڈرامے، ارباب اختیار کی ریشہ دوانیوں اور حقائق کا پردہ چاک کرنے والے ڈرامے، گویا ہر معاشرتی نوع کے ڈرامے شامل ہیں۔ اس ایک باب میں تو ان ڈراموں کی صرف فہرست بھی مرتب نہیں کی جا سکتی۔ لہٰذا سب پر محاکمہ کرنا ممکن نہیں۔ چنانچہ مذکورہ موضوعات پر پیش کیے گئے نمائندہ ڈراما سیریل، سیریز اور طویل دورانیے کے کھیل بطور نمونہ اس باب میں پیش کیے گئے ہیں۔

پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈراموں کی ایک بڑی تعداد گھریلو زندگی اور اس کے مسائل سے متعلق ہے۔ گھریلو زندگی پر پیش کیے جانے والے ڈراموں میں خانگی زندگی، خونی رشتوں میں پڑنے والی دراڑوں، رشتے ناتوں کی نزاکتوں، نسلی تفاوت اور ایسے دوسرے موضوعات کو زیر بحث لایا گیا ہے۔

۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن لاہور مرکز کے قیام کے ساتھ ہی ٹیلی ویژن پر مذکورہ نوعیت کے

ڈرامے پیش کیے جانے لگے۔ یوں معاشرے کے اس اہم پہلو کو ڈرامے کا موضوع بنایا گیا۔ اس سلسلے میں ''نذرانہ'' (نجمہ فاروقی)، ''یقین نہیں آتا'' (اشفاق احمد)، ''سٹوڈیو تھیٹر'' (مختلف مصنفین)، ''آج کا کھیل'' (مختلف مصنفین)، ''شہر کنارے'' (اشفاق احمد) جیسے ڈراموں میں خاندانی زندگی اور رشتوں ناتوں کے اتار چڑھاؤ کو موضوع بنایا گیا۔

۱۹۶۷ء میں بانو قدسیہ نے ''میری ڈائری'' کے نام سے ایک ڈراما سیریز لکھی جو ایک راوی کے ذریعے سنائی گئی۔ یہ سیریز مختلف کہانیوں پر مبنی تھی جس میں راوی اپنے دادا، اپنی سالی، اپنی بیوی اور دیگر رشتہ داروں اور دوست احباب کی کہانیاں سناتا ہے۔ فلیش بیک تکنیک پر تیار کردہ اس سیریز میں ایک انسان سے وابستہ مختلف معاشرتی اور گھریلو زندگی کی کہانیاں دکھائی گئیں۔

۱۹۶۹ء میں شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' کی ڈرامائی تشکیل دی گئی۔ یہ ناول بنیادی طور پر تو طبقاتی کشمکش اور زیریں طبقات سے ہونے والے استحصال کے موضوع پر مبنی تھا۔ تاہم اس میں بیوہ کی وہ زندگی جس میں اسے اپنی عزت وحرمت کی حفاظت کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی بیٹی کی تعلیم وتربیت کا خیال بھی رکھنا ہوتا ہے، اس ڈرامے کو گھریلو زندگی کے بھی قریب لے آتا ہے۔ یہ ڈراما ان گھروں کی کہانی ہے جو کچی آبادیوں میں رونما ہونے والے واقعات اور ارباب اختیار کی ہوس پرستی کے خاموش شاہد ہوتے ہیں۔ ان گھروں کو چار دیواری میں کس طرح اپنی بیویوں اور بیٹیوں اور بیٹوں سے دھوکہ دہی کی جاتی ہے اور کس طرح بے سہارا لوگ اپنی عزت کے تحفظ میں زندگی سے گزر جاتے ہیں، یہ وہ سب واقعات ہیں جو اس طویل سلسلہ وار کھیل میں دکھائے گئے ہیں۔

گھریلو زندگی پر پیش کیا گیا ایک اہم اور مقبول کھیل ''انکل عرفی'' ہے۔ یہ کھیل ۱۹۷۴ء میں کراچی مرکز سے پیش کیا گیا۔ اس کھیل کا مرکزی کردار انکل عرفی ہے جو کافی عرصہ ملک سے باہر رہنے کے بعد واپس آتا ہے۔ ملک سے دور رہنے اور غیر شادی شدہ ہونے کے باعث اسے اپنے رشتے داروں یا متعلقہ لوگوں

سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہوتی۔ تاہم اسے اپنے دوست کی بیٹی افشین کی دیکھ بھال کی ذمہ داری لینا پڑتی ہے۔ بعدازاں حادثاتی طور پر بینا سے انکل عرفی کی ملاقات اس کی زندگی میں تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ بینا کا باپ غیر قانونی سرگرمیوں میں مبتلا ہونے کے باعث جیل چلا جاتا ہے۔ جیل سے واپسی پر وہ بینا کو واپس حاصل کرنے کے لیے اسے اس کی ماں کے متعلق کہتا ہے کہ اس نے دوسری شادی کر لی ہے جبکہ ماں سے بینا کی ملاقات پر پتہ چلتا ہے کہ باپ نے اسے اغوا کروایا تھا تاکہ وہ بینا سے نہ مل سکے۔ بہرحال بینا کا باپ انکل عرفی سے دو لاکھ روپے کا مطالبہ کرتا ہے جو انکل عرفی بینا کو اپنے پاس رکھنے کی شرط پر دے دیتا ہے۔ بینا کو جب اس بات کا پتہ چلتا ہے تو وہ باپ کے ہاتھوں بیچے جانے اور عاشق کے ہاتھوں خریدے جانے پر اس قدر رنجیدہ ہوتی ہے کہ خودکشی کر لیتی ہے۔ آخری لمحات میں انکل عرفی اور بینا پہلی مرتبہ کھل کر اقرار محبت کرتے ہیں، تاہم اب بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ بینا کی وفات کے بعد انکل عرفی ایک مرتبہ پھر ملک سے باہر چلے جاتے ہیں۔

> ''یہ ڈراما غیر شادی شدہ مردوں کی غیر متوازی نفسیات، والدین کے بغیر کسی دوسرے کے سہارے زندگی گزارنے والی لڑکیوں کی شخصیت اور پیسے کی ہوس میں بیٹیوں کو بیچ دینے والے حیوان نما انسان پر روشنی ڈالتا ہے۔'' (۵)

۱۹۸۱ء میں اے۔آر خاتون کے ناول ''افشاں'' سے ماخوذ اسی نام سے ایک ڈراما پیش کیا گیا۔ یہ ڈراما بھی ٹھیٹ گھریلو زندگی کے موضوع پر مبنی تھا جس میں مشترکہ خاندانی نظام کے بکھراؤ کو دکھایا گیا ہے۔ محسن ایک یہودی لڑکی سے شادی کرتا ہے اور اپنے دو بچوں کی پرورش اپنے سے دور کرواتا ہے کیونکہ خاندان سے نہ بننے کے باعث وہ افریقہ رہنے لگتا ہے اور بعدازاں ایک حیدرآبادی عورت سے شادی کر لیتا ہے۔ ڈراما خاندانی جھگڑوں، الجھنوں اور مسائل کو بکھیرتا اور سمیٹتا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔

> ''حقیقت پوچھیے تو اس ڈرامے کا آغاز یا اختتام کچھ بھی نہیں ہے۔ ڈرامے کا مزہ کلائمکس

میں نہیں مشترکہ خاندانی نظام کی کمزور ہوتی ہوئی جڑوں کے باعث، رشتوں کے میل ملاپ اورٹوٹ پھوٹ میں ہے۔ جس کے ذریعے مسلم گھرانوں کی معاشرت کو دکھایا گیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ مسلم گھرانوں میں آج سے ساٹھ ستر سال پہلے تک والدین کس طرح خودکو بچوں کے مقدر کا بھی مالک سمجھتے تھے۔''(۶)

گھریلو زندگیوں کو مرکزی نقطہ بنانے والا ایک اہم ڈراما منّو بھائی کی تحریر ''باؤ ٹرین'' ہے۔ اس سلسلہ وار سیریل کو سیریز بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں سیالکوٹ سے لاہور آنیوالے ان ملازمین کی گھریلو زندگیوں کا حال بیان کیا گیا ہے جو بغرض ملازمت اور کاروبار روز اس ٹرین میں سفر کرتے تھے۔ باؤ ٹرین کے کچھ کردار مستقل ہیں اور کچھ اپنی اپنی کہانیوں کے بعد رخصت ہو جاتے ہیں۔ اس ڈرامے میں کلرکوں، چپڑاسیوں، سٹینوگرافروں اور ایسے متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے لوگوں کی ذاتی زندگیوں کی کہانیاں شامل ہیں۔

گھریلو زندگی پر روشنی ڈالنے والا ایک معروف کھیل ''خواہش'' ہے۔ اصغر ندیم سیّد کا تحریر کردہ یہ ڈراما ۱۹۹۰ء میں نشر کیا گیا۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ایک ٹرک ڈرائیور جو اپنی بیٹی کے عاشق کو قتل کر دیتا ہے اور گھر والوں سے مشورہ کے بغیر دوسری شادی کر لیتا ہے اور بیٹی کی شادی اپنے معاون سے کر دیتا ہے۔ اس کا بیٹا ایک کمپاؤنڈر ہے جو علاج کی غرض سے ایک امیر خاتون کے گھر جاتا ہے اور اس کی زلف کا اسیر ہو جاتا ہے۔

''یہ کھیل گھریلو انتشار، سماجی عدم تحفظ، ناانصافی، دوسری شادی سے پیدا ہونے والے مسائل، انسان کی اخلاقی کمزوریوں اور تشنہ کام محبتوں کا احاطہ کرتا ہے۔''(۷)

اندرون لاہور کی گھریلو زندگی کو ناظرین تک پہنچانے والا ایک بڑا ڈراما ''حویلی'' ہے۔ عطاء الحق قاسمی کا تحریر کردہ یہ ڈراما ۱۹۹۳ء میں پیش کیا گیا۔ افشاں کی طرح حویلی کا موضوع بھی بکھرتے ہوئے

مشترکہ خاندانی نظام کا احاطہ ہے جس میں لوگ ہنستے بستے زندگیاں گزار رہے ہیں۔ لیکن پھر ایک بھائی کی زیادہ آمدن کے نتیجے میں حسد کی چنگاری مشترکہ خاندانی نظام کو آہستہ آہستہ دیکھتے ہی دیکھتے ریزہ ریزہ کر دیتی ہے۔

۱۹۹۶ء میں پیش کیے جانے والے سلسلہ وار کھیل ''رنجش'' میں یونس جاوید نے بھی مشترکہ خاندانی نظام کو موضوع بنایا ہے۔ اس کھیل میں بتایا گیا ہے کہ کس طرح ایک چھت تلے رہنے والے چھوٹے چھوٹے اختلافات کو بڑھاوا دے کر گھر کی خوشیوں کو غارت کر دیتے ہیں۔ اسی طرح وٹہ سٹہ کی شادیاں اوران شادیوں سے نکلنے والے منفی نتائج بھی خاندانوں کی ٹوٹ پھوٹ کا سبب بنتے ہیں۔ مصنف اس بات کو واضح کرنا چاہتا ہے کہ ہمارے معاشرے میں مشترکہ خاندانی نظام کی جڑیں اب کمزور ہوتی چلی جارہی ہیں۔ نتیجتاً ایک گھر میں رہنے والے لوگ محبت، رواداری اور خلوص کی بجائے ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو اہمیت دینے لگتے ہیں جن سے اتفاق، اختلاف میں اوراختلاف، تصادم میں بدل جاتا ہے۔

''مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والے افراد کے حوالے سے سامنے آنے والی اس ڈراما سیریل میں جہالت، فرسودہ رسموں، بدعنوانیوں اور ہوس زر سے پیدا ہونے والے خاندانی المیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔''(۸)

مذکورہ سلسلہ وار کھیلوں کے علاوہ گھریلو زندگی اور اس سے متعلقہ مسائل پر اور بھی بہت سے قسط وار ڈرامے پیش کیے گئے۔ ان ڈراموں میں ''شمع'' ۱۹۷۶ء، ''آنچ'' ۱۹۹۲ء، ''نورینہ'' ۱۹۹۳ء، ''مسافت'' ۱۹۹۶ء اور اس اعتبار سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں خواتین کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

''شمع'' اے۔ آر خاتون کے ناول ''شمع'' سے ماخوذ ایک ڈراما ہے جس میں جدت پسندی اور قدامت پسندی کا تصادم دکھایا گیا ہے۔ اس کا مرکزی کردار شمع ہے جو ورثے میں ملنے والی دولت کے نتیجے میں خاندان کی طرف سے پیدا کردہ مختلف مسائل سے نبرد آزما ہوتی ہے۔

''آنچ'' ناہید سلطانہ کی تحریر ہے۔ کراچی مرکز سے پیش کیے گئے اس ڈرامے میں متوسط طبقے کے اس نازک مسئلے کو زیر بحث لایا گیا ہے جس کے تحت وہ اپنی لڑکیوں کے لیے کوئی مناسب بر نہیں تلاش کر پاتے جس کا نتیجہ بے جوڑ کی شادیوں میں نکلتا ہے۔ الفت ایسے ہی گھرانے سے تعلق رکھتی ہے جس کے والدین اس کی بڑھتی ہوئی عمر اور مناسب رشتہ نہ ملنے کے پیش نظر اس کی شادی جلیس نامی ایک ایسے طلاق یافتہ مرد سے کر دیتے ہیں جس کے بچے الفت کی زندگی اجیرن کر دیتے ہیں اور اسے یہ سزا صرف اس وجہ سے بھگتنا پڑتی ہے کہ اس نے ایک متوسط گھرانے میں جنم لیا۔

''نورینہ'' رضیہ بٹ کے ناول نورینہ سے ماخوذ پشاور مرکز کی پیشکش ہے جس میں دکھایا گیا کہ نورینہ کو اس کے والدین کی امارت کے باعث کس قسم کے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نورینہ ایک امیر گھرانے سے تعلق رکھتی ہے اور اس کے والدین اپنی دولت کے گھمنڈ میں اپنی مرضی کے مطابق اس کی شادی تو کر دیتے ہیں لیکن زندگی بھر نورینہ کو اس کا صلہ بھگتنا پڑتا ہے۔

''مسافت'' ایک ایسی لڑکی کی داستان ہے جس کو اپنے اور اپنے گھر کے تحفظ کے لیے سخت جدوجہد سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ گھر کی چار دیواری سے نکل کر مردوں کے شانہ بشانہ جدوجہد زیست کے مراحل سے گزرتی ہے نتیجتاً اسے مختلف قسم کے طعنوں، شکوک اور تنقید کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن اس کی قوت ارادی اور عزم کی پختگی اسے منزل کے حصول کی طرف اکساتی چلی جاتی ہے۔

گھریلو زندگی کے مسائل پر روشنی ڈالنے والا ایک طویل دورانیے کا کھیل ''دھوپ دیوار'' بھی اس حوالے سے اہم ہے۔ یونس جاوید کا تحریر کردہ یہ کھیل ۱۹۸۲ء میں لاہور مرکز سے پیش کیا گیا۔ طویل دورانیے کے اس کھیل کا مرکزی کردار سلمان ہے۔ کالج کے زمانے میں وہ روشن کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے لیکن روشن ایک امیر گھرانے سے تعلق رکھتی ہے لیکن سلمان ایک سیلف میڈ آدمی ہے لہٰذا اس کی شادی اس سے نہیں ہو پاتی۔ والدین کے دباؤ کے زیر اثر اسے نرگس سے شادی کرنی پڑتی ہے۔ سلمان سے نرگس کا تعلق محبوبہ کا نہیں

صرف بیوی کا ہوتا ہے۔ بہن بھائیوں کی پرورش، والدین کی نگہداشت اور بیوی کے مطالبے، سلمان کی زندگی کو مشکل بنا دیتے ہیں۔ کچھ عرصے بعد روشن پھر اس کی زندگی میں آتی ہے لیکن اب اس وصل کا ثمر کچھ نہیں ہو سکتا لہٰذا اسے پھر اپنی بیوی کے پاس ہی پناہ لینا پڑتی ہے۔

اس ڈرامے میں دکھانا یہ مقصود تھا کہ وہ شخص جو اپنی زندگی خود ترتیب دیتا ہے کو اس کی استطاعت سے زیادہ گھریلو ذمہ داریاں کس طرح خراب کرتی ہیں۔ مزید یہ کہ شادی کے سلسلے میں والدین کا دباؤ گھر کی جنت کو کیونکر جہنم زار کر دیتا ہے۔

''دھوپ دیوار'' میں رشتوں کی شکست و ریخت ایک پوری جائنٹ فیملی کے پیمانے پر دکھائی گئی ہے۔ سلمان میں، امجد حسین میں، نرگس میں ہم سیلف سینٹر اور سیلف میڈ افراد کی انانیت کو انسانی رشتوں کو توڑتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ہر سطح پر یہ عمل انسانوں کو زیادہ سے زیادہ تنہائی کا شکار کرتا ہے۔(۹)

۱۹۸۲ء ہی میں گھریلو زندگی کے ایک اور زاویے کا احاطہ کرتے ہوئے امجد اسلام امجد نے ''بازدید'' کے نام سے طویل دورانیے کا ایک کھیل لکھا۔ جو ایک ایسی غلط فہمی پر مبنی ہے جو ڈرامے کے مرکزی کردار امجد کی زندگی کو شروع سے آخر تک مختلف النوع قسم کی مشکلات کا شکار کر دیتی ہے۔

ہمارے معاشرے میں عموماً والدین کو ان کی عزت واحترام کے پیش نظر اس قدر حریم نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے کہ وہ غلطیوں سے مبرا نظر آتے ہیں۔ ناصر کا بھی اپنے والد کے متعلق یہ ہی خیال تھا۔ جو ایک جرم کی پاداش میں جیل کاٹ رہا تھا۔ لیکن ناصر کا یہ خیال تھا کہ اس کا باپ بے گناہ ہے۔

ناصر اتفاقاً اسی لڑکی سے شادی کر بیٹھتا ہے جس کے باپ کی بدولت ناصر کا باپ جیل گیا تھا لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں تھا کہ وہ بے گناہ تھا۔ بہرحال ناصر اپنے باپ کے متعلق مثبت نظریات کے پیش نظر اپنی بیوی پر اس سوچ کے تحت ظلم کرتا ہے کہ روبینہ (بیوی) کا باپ ناصر کے باپ کی اس حالت کا ذمہ دار ہے۔ آخر میں جب اس پر حقیقت آشکار ہوتی ہے تو اس کے لیے اپنی اس شرمندگی کو چھپانا بھی

ممکن نہیں رہتا۔

"ناصر: مجھے مت چھوؤ۔ میرا گندہ وجود اس قابل نہیں کہ اسے تمہارے ہاتھ چھوئیں۔ میں ایک ظالم درندہ ہوں۔ میرے سائے سے جس قدر ہو سکے دور چلی جاؤ۔ میں گزرے ہوئے وقت کو تو واپس نہیں لا سکتا۔ مگر اس ظلم کو تو ختم کر سکتا ہوں۔ میں نے تمہیں طلاق دی۔ میں نے تمہیں طلاق دی...... میں نے تمہیں......

روبینہ: (جلدی سے اس کے منہ پر ہاتھ رکھ دیتی ہے)۔ نہیں ناصر نہیں۔ ایک غلطی کا علاج دوسری غلطی نہیں ہوا کرتی۔ میں آپ کی جگہ ہوتی تو شاید میں بھی یہی کرتی۔" (۱۰)

منقولہ مکالمہ سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے معاشرے میں کس طرح احمقانہ طور پر ایک غلطی کا ازالہ دوسری غلطی سے کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جس کا ارتکاب گھریلو زندگی کو تباہ و برباد کر سکتا ہے۔

گھریلو زندگی کے ایک اچھوتے المیے کو سکرین پر لانے والا ایک طویل دورانیے کا کھیل یونس جاوید کا "ساون روپ" ہے۔ اس کی کہانی انفرادی نوعیت کی ہے۔ سیّد حسن اور عذرا کی بیٹی عائشہ نوجوانی میں ہی بیوہ ہو جاتی ہے۔ وہ ایک بیٹی (سائرہ) کی ماں ہے۔ عائشہ کی ماں اس حقیقت کا ادراک کرتے ہوئے کہ پہاڑ جیسی جوانی کو گزارنا مشکل ہو سکتا ہے، پھر سے عائشہ کی شادی کرنا چاہتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ سائرہ کو اپنی بیٹی کے طور پر پالنے لگتی ہے اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ عائشہ کنواری ہے۔ نواسی کو بیٹی بنا کر اور بیٹی کو عائشہ کی بہن بنا کر وہ عائشہ کی شادی کرنے میں تو کامیاب ہو جاتی ہے لیکن ماں کی مامتا زیادہ دیر تک بیٹی کو بہن کی نظر سے نہیں دیکھ پاتی۔

''آپ کیسی ماں ہیں۔ جذبات نہیں سمجھتیں۔ پانی سامنے ہے اور میں پیاسی ہوں۔ ندی ہے پر لب خشک ہیں۔ ماں کہنے والی موجود ہے۔ ماں نہیں کہہ سکتی۔ تسلیم نہیں کر سکتی مجھے۔ گلے سے نہیں لگا سکتی۔ آخر یہ کیسا انصاف ہے۔ (سسک کر) میں مر جانا چاہتی ہوں۔ مر جانا چاہتی ہوں۔'' (۱۱)

عائشہ اس روگ کو زیادہ دیر تک نہیں پال پاتی، راز افشا ہو جاتا ہے نتیجتاً سب کی زندگیاں عذاب بن جاتی ہیں۔ عائشہ کا شوہر (عامر) اپنی جگہ اس حقیقت کو ہضم نہیں کر پاتا اور سائرہ کے لیے یہ حقیقت اپنی جگہ ناقابل برداشت ہو جاتی ہے اور عائشہ بے گناہ ہونے کے باوجود دونوں کی نظروں سے گر جاتی ہے۔ آخر میں کسی کے لیے اس حقیقت کو کالعدم کرنا ممکن نہیں ہوتا لہٰذا فریقین ایک مرتبہ پھر ایک دوسرے میں پناہ تلاش کرتے ہیں۔

''اک حسرت تعمیر'' سلیم چشتی کا لاہور مرکز سے پیش کیا جانے والا بہترین کھیل ہے۔ اس کھیل میں باپ کی ناتمام حسرتوں اور بیٹے کی شکل میں اپنی حسرتوں کی تعمیر کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ جو باپ نہ کر پایا وہ ایک محرومی ہے اور اس محرومی کا ازالہ وہ اپنی اولاد کی تکمیل اور تعمیر کی صورت میں کرنا چاہتا ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ وہ حسرت تکمیل کے مراحل بھی طے کرے۔ یہ کھیل بتاتا ہے کہ ہمیں اپنی حسرت تعمیر کی خاطر اولاد کو تجربے کی بھینٹ نہیں چڑھانا چاہیے۔ انہیں اپنا مستقبل خود بنانا ہے۔ وہ اپنی تعمیر خود کریں گے۔ حسرت تو ایک ناتمامی ہے۔ ہمیں اپنی اولاد کی تعمیر میں ان کا ساتھ دینا ہوگا۔

''اس ڈرامے میں بتایا گیا ہے کہ ہمیں آنے والے دور کی تعمیر موجودہ اور مستقبل کے حوالوں کو پیش نظر رکھ کر کرنی ہے اور اپنی ذاتی خواہشوں کا محتاج نہیں ہونا۔ کیونکہ ایسے رویے سے ترقی کا عمل رک جاتا ہے۔ تمام صورتحال کو ایک باپ اور بیٹے کو مرکزی کردار بنا کر باپ کی خواہشات کے مستقبل کی تعمیر کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔'' (۱۲)

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ گھریلو رشتوں، خاندان کی ٹوٹ پھوٹ، ازدواجی تعلقات، بچوں کی محرومیوں وغیرہ سے متعلق ٹیلی ویژن پر زیست مشکل ہے، "ماں"، "مہندی"، "نگاہ"، "زندگی"، "گمشدہ"، "گھر ایک نگر" اور ایسے بہت سے دوسرے ڈرامے پیش کیے گئے۔

خاندان سے قبیلہ اور قبیلوں سے معاشرہ بنتا ہے۔ خاندان کے مسائل اور موضوعات وسعت پذیری کے عمل سے گزرتے ہوئے معاشرتی مسائل، روایات اور مزاج کا حصہ بنتے ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ گھریلو مسائل اور موضوعات کی وسعت پذیری معاشرتی مسائل اور موضوعات پر منتج ہوتی ہے۔ ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈرامے بھی محض گھریلو زندگی کے مسائل اور موضوعات تک محدود نہیں بلکہ ان ڈراموں کی ایک بہت بڑی تعداد ان موضوعات کا احاطہ کرتی ہے جو ہمارے معاشرتی مسائل اور مزاج کے عکاس ہیں۔ گھریلو زندگی سے متعلق ڈراموں کے بعد آنے والے اوراق میں انہی ڈراموں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

معاشرتی مسائل، مزاج اور برائیوں کے حوالے سے بنائے گئے ٹیلی ویژن ڈراموں میں پہلا اہم ترین ڈراما منو بھائی کا سلسلہ وار کھیل "جزیرہ" ہے۔ ۱۹۷۲ء میں پیش کئے گئے اس ڈرامے میں ہجرت کو موضوع بنایا گیا ہے اور دکھایا گیا ہے کہ کچھ لوگ ایک جگہ سے دوسری جگہ ہجرت کر کے آباد ہو جاتے ہیں۔ ان مہاجرین میں ایک طبقہ ایسا ہے جو کسی خاص مقصد کے بغیر ہجرت کرتا ہے جبکہ دوسرا طبقہ زندگی میں سکون کی تلاش اور آزادانہ زیست بسر کرنے والوں کا ہے۔ اس ڈرامے کی علامات کے پس منظر میں جھانکا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ جزیرہ پاکستان ہے جہاں لاکھوں لوگ ہجرت کر کے آئے۔ ان لوگوں میں بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جو اپنی تہذیب و ثقافت، نظریے اور آئیڈیالوجی کی خاطر ہجرت کر کے آئے تھے اور بہت سے لوگ ایسے تھے جو یہاں محض اس وجہ سے آئے کہ وہ یہاں آسانی سے لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم کر سکیں۔ یہ ڈراما ہمارے معاشرتی مزاج کی عکاسی کرتا ہے۔ ۱۹۷۲ء ہی میں کراچی مرکز نے "پت جھڑ کے

بعد" نام سے ایک سلسلہ وار کھیل پیش کیا۔ حمید کاشمیری کے تحریر کردہ اس کھیل میں ہمارے معاشرے کے ایک اہم مسئلے اور عمومی رویے کا بڑی جامعیت سے احاطہ کیا گیا ہے۔ کہانی بہت سادہ سی ہے لیکن پلاٹ کی مضبوط بنت واقعات کے کڑی در کڑی انضباط اور کرداروں نے اس ڈرامے کو اس قدر شہرت بخشی کہ یہ ڈراما ۱۹۸۵ء میں نشر مکرر کے طور پر پیش کیا گیا۔

عابدہ متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ بی۔اے کرنے کے بعد اس کا باپ ہر وقت اس کی شادی کے لیے فکرمند رہتا ہے۔ عابدہ ملازمت کر کے اپنے والدین کے مالی مسائل میں اعانت کرنا چاہتی ہے جو اس کے باپ کے لیے قابل قبول نہیں۔ رشتے کی تلاش جاری رہتی ہے۔ ایک دن شادی دفتر سے واپسی پر عابدہ کے باپ کو اس کا ایک ماتحت ملتا ہے۔ شاندار گاڑی میں سوار یہ نوجوان اسے بتاتا ہے کہ ملازمت سے مستعفی ہونے کے بعد اس نے کاروبار کر لیا جس میں اسے خاصی کامیابی ملی۔ عابدہ کے باپ کے ذہن میں فوراً عابدہ کے رشتے کا خیال آتا ہے لیکن اس نوجوان کے گھر مدعو کرنے پر اس کو پتہ چلتا ہے کہ وہ شادی شدہ ہے۔ عابدہ کا باپ کسی اعلیٰ گھرانے میں اس کی شادی کروانا چاہتا ہے۔ لیکن طبقاتی تعصب سے بھرپور اس معاشرے میں اپنے سے برتر طبقے کے لیے قابل قبول ہونا اس کے لیے قبول نہیں ہوتا۔ بالآخر عابدہ کے لیے ایک انجینئر کا رشتہ آتا ہے۔ عابدہ کا باپ گھربار، گریجویٹی اور پنشن کو داؤ پر لگا کر اس رشتے کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ گھر بیچ کر، کرائے کے مکان میں شفٹ ہو کر ظاہری شان و شوکت بنا کر وہ اپنے ہونے والے سمدھیوں کو دعوت دیتا ہے۔ عابدہ جو اس صورتحال سے بالکل متفق نہیں اپنے متوقع شوہر کو گھر سے باہر ملتی ہے اور حقیقت کھول دیتی ہے اور لڑکا اس سچائی سے متاثر ہو کر اسے اپنانے پر راضی ہو جاتا ہے۔ دراصل یہ ڈراما ان والدین پر بھی تنقید ہے جو اپنی بیٹیوں کے لیے اپنی حیثیت سے بڑھ کر رشتہ چاہتے ہیں اور ان والدین پر بھی ایک چوٹ ہے جو اپنی گھر میں بہو لانا نہیں چاہتے گھر کے لیے بہو خریدنا چاہتے ہیں۔

۱۹۸۱ء میں لاہور مرکز سے پیش کیا جانے والا سلسلہ وار کھیل "دہلیز" طبقات میں منقسم معاشرے کی

بہترین تصویر ہے۔ یہ ڈراما سہ رویہ کہانی پر مشتمل ہے۔ پہلی کہانی میں فقیر حسین کی قناعت پسندی اور رحمت علی کی ہوس پرستی اور مادہ پرستی کو دکھایا گیا ہے۔ دوسری کہانی رفیق کی ہے جس میں جرم کے نتیجے میں جیل جانے اور جیل کے بعد معاشرے کی دھتکار اور کچے مجرم کا پکا مجرم بننا دکھایا گیا ہے۔ تیسری کہانی جمال کی ہے جو لالچ ہوس مادہ پرستی اور پچھتاوے کی تصویر ہے۔ ان تینوں کہانیوں کو ایک سلسلہ وار کھیل میں مربوط انداز میں لے کر چلنا نہایت مشکل کام تھا۔ لیکن امجد اسلام امجد اس میں بخوبی کامیاب ہوئے۔ ان تینوں کہانیوں کے متعلق امجد اسلام امجد اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''پہلی کہانی کے ذریعے میں نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ مادی اور اخلاقی قدروں کے تصادم میں انسانوں پر کیسی کیسی قیامتیں گزر جاتی ہیں اور اس بات پر زور دیا تھا کہ اخلاقی قدروں کے ساتھ ہر طرح کے دباؤ میں زندہ رہنا مادی قدروں کی نام نہاد فراغت سے بہرحال بہتر ہے۔ دوسری کہانی کا بنیادی مقصد یہ دکھانا تھا کہ جیل، مجرم اور معاشرے کا باہمی تعلق کیا ہے اور کیا ہونا چاہیے؟ میرے نزدیک وہ قانون انتہائی بے اثر اور بے معنی ہے جو ایک سڑک پر بڑھکیں مارتے ہوئے چاقو بدست کو پکڑ کر چار چھ مہینے کے لیے جیل میں بند کر دیتا ہے اور پھر اسی چاقو اور اسی ذہنی طرز فکر کے ساتھ اسے دوبارہ اسی سڑک پر کھلا چھوڑ دیتا ہے...... تیسری کہانی محبت، لالچ، انسانی کمزوری اور پچھتاوے کا ایک منظر نامہ تھی اور اس کے کردار اپنی نوعیت اور Treatment کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ مشکل نازک اور حساس تھے۔'' (۱۳)

۱۹۸۴ء میں انتظار حسین نے ''دھوپ'' کے نام سے شہری اور دیہاتی زندگی کے معاشرتی مسائل کا احاطہ کرتے ہوئے ایک سلسلہ وار کھیل لکھا۔ یہ کھیل شہری اور دیہاتی زندگی کی معاشرتی خامیوں اور خوبیوں کے تضاد کی خوبصورت کہانی ہے۔ اس کھیل میں شہری اور دیہاتی زندگی میں پیش آنے والے مسائل اور ان

کے حل کے لیے کیے جانے والے اقدامات کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ انتظار حسین کی تحریر کردہ پہلی ڈراما سیریل تھی۔ جو ایک لحاظ سے کامیاب اور منفرد رہی۔

"Dhoop was the story of an interesting interchange of solutions to problems, encountered in village and urban style of life. Intizar Hussain thought up an interesting plot device for his "Dhoop". He had Naeem Tahir a city executive come to the village to sort out what appeared to be dead locked problems of interfended animosity, and sort Jamil Fakhri to the city office of Naeem Tahir to manage the interpersonal narl-ups of people working in it. The thesis tend to get bogged down in our intimately known environment because we unconsiously imbibe prejudices and abandon the function of problem solving."(۱۴)

عبدالقادر جونیجو کی تحریر ''کارواں'' (۱۹۸۵ء) ہمارے ایک ایسے منفرد معاشرتی رویے کا احاطہ کرتی ہے جس کے تحت ہمارے معاشرے کے کچھ لوگ اپنی مادہ پرستی اور ہوس کے باعث کمزور لوگوں کا استحصال کرتے ہیں۔ کراچی مرکز کی اس پیشکش کی کہانی کا مرکزی کردار ایک خانہ بدوش لڑکی ہے جو سندھ کے صحراؤں میں گاتی پھرتی ہے اور اپنے خاندان کے ہمراہ بھیک مانگ کر گزر بسر کرتی ہے۔ ایک ریڈیو پروڈیوسر اتفاقاً اس کا گانا سن کر اس کی مسحور کن آواز سے متاثر ہوتا ہے اور یوں خانہ بدوش بھکاری لڑکی معروف گائیکہ بن جاتی ہے۔ اس لڑکی کی شہرت کا یہ عالم ہے کہ بڑے بڑے امراء اسے مدعو کرتے ہیں، اس کے نام سے منسلک ہو کر سیکنڈیلائز ہوتے ہیں۔ لیکن یہ سب اس کی قربت میں رہنے کی ہوس کا نتیجہ ہے۔ اس لڑکی کا واحد سہارا اس کے خیال میں ریڈیو پروڈیوسر جس سے متاثر ہو کر اس کی محبت میں گرفتار ہو کر وہ اس سے شادی کر

لیتی ہے۔لیکن پروڈیوسر بھی ایک مادہ پرست آدمی ہے۔اس کے لیے اس لڑکی کی اہمیت پیسہ کمانے والی مشین سے بڑھ کر اور کچھ نہیں۔لڑکی اس کے ظلم و ستم بھی برداشت کرتی ہے۔اپنی سوتن اور اس کے بچوں کے طعنے بھی سہتی اور بالآخر گھٹ گھٹ کر اپنی جان گنوا دیتی ہے۔''کارواں'' پر تبصرہ کرتے ہوئے نسرین پرویز (ڈاکٹر) لکھتی ہیں:

"The play intends to display the attitudes of a particular class of our society, which is always on the lookout to exploit and grow like a parasite."(۱۵)

عبدالقادر جونیجو کا معاشرتی رویوں پر تحریر کردہ سیریل ''دکھ سکھ'' ۱۹۹۴ء میں پی ٹی وی سے پیش کیا گیا۔یہ کھیل ہمارے مختلف معاشرتی طبقات کی عکاسی کرتا ہے۔اس کھیل میں اوّلاً ایسے لوگوں کے طرز زندگی کی عکاسی کی گئی ہے جن کے ہاں دولت، وقار اور جاہ و حشمت موجود ہے اور وہ اپنی دنیائے کسری میں عیش کی زندگی بسر کرنے میں محو ہیں۔لیکن یہ حقیقت ہے کہ ایسے لوگ باطنی مسرتوں سے عاری ہیں۔محض روپیہ اور ایوانِ عیش و عشرت انسان کی خوشی کی ضمانت نہیں ہو سکتے۔قلبی سکون تو کسی اور راستے سے حاصل ہوتا ہے۔ ثانیاً اس کھیل میں درمیانے طبقے سے تعلق رکھنے والے افراد کی زندگی کی کہانی پیش کی گئی ہے جو دولت کی غیر مساوی تقسیم کی وجہ سے نفسیاتی شخصی کمتری میں مبتلا ہوتے جا رہے ہیں۔

"The serial attempted to highlight and clarified the problems faced by different classes upper; lower; and middle class in our society."(۱۶)

افتخار حیدر کی تحریر ''ریزہ ریزہ'' (۱۹۹۵ء) معاشرتی فلاح میں عورتوں کے کردار کی اہمیت پر روشنی ڈالتی ہے۔یہ سلسلہ وار کھیل دو مختلف عورتوں کی کہانی ہے جن میں ایک اپنے بچے کی تربیت اس نہج پر کرتی ہے کہ وہ مثبت اقدار کا حامل ایک ایسا نوجوان بنتا ہے جو نا صرف اپنے خاندان بلکہ معاشرتی نظام کی فلاح کے متعلق سوچتا ہے جبکہ دوسری ماں اپنے بچے کی تربیت درست طور پر نہیں کر پاتی اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلتا ہے

کہ نوجوان منفی کردار کا حامل ہو کر معاشرتی ترقی میں کردار ادا کرنے کے قابل نہیں رہتا۔ دراصل ''ریزہ ریزہ'' کا موضوع یہ ہے کہ ماں نسلوں کو خراب بھی کر سکتی ہے اور صحیح تربیت کر کے روشن مستقبل کی ضامن بھی ہو سکتی ہے۔

۲۰۰۲ء میں قیصرہ شیراز کا لکھا ہوا سیریل ''دل ہی تو ہے'' پیش کیا گیا۔ یہ ایسی عورت کی کہانی ہے جو اپنے شوہر کی وفات کے بعد کسی طرح کے مسائل سے دوچار ہوتی ہے۔ لیکن اپنی عقل اور قوت استعداد کو بروئے کار لاتے ہوئے ان تمام مسائل پر قابو پا لیتی ہے۔ یہ کھیل دوسری شادی سے پیدا ہونے والے مسائل اور ان کے حل کی خوبصورت عکاسی کرتا ہے۔ اس کھیل میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ عورت اپنے شوہر کو اعتماد میں لے کر مرد کے شانہ بشانہ بھی چل سکتی ہے اور معاشرے کی ترقی میں اعلیٰ کردار بھی ادا کر سکتی ہے۔ اگر عورت کو اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا موقع دیا جائے تو وہ مرد کی بہترین رفیق ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ سب مرد کی سوچ پر منحصر ہے کہ وہ اپنی بیوی کی صلاحیتوں سے واقف ہو اور ان کے استعمال میں اس کی مدد بھی کرے۔ کیونکہ مرد کے اس معاشرے میں یہ سب مرد کی معاونت کے بغیر بہت مشکل ہے۔

مذکورہ سلسلہ وار کھیلوں کے علاوہ معاشرتی مزاج، معاشرتی مسائل اور موضوعات پر بہت سے طویل دورانیے کے کھیل بھی ٹیلی ویژن پر پیش کیے گئے۔ ان کھیلوں میں طویل دورانیے کے کھیلوں کے ساتھ ساتھ مختلف ڈراما سیریز بھی اہمیت کی حامل ہیں۔

طویل دورانیے کے کھیلوں کے سلسلے میں سلیم چشتی کا ''زندگی بندگی'' (۱۹۸۱ء) معاشرتی حوالے سے اہم ہے۔ یہ ایک علامتی کھیل ہے جس میں ذہنی طور پر ایک ایسے مفلوج بچے کو دکھایا گیا ہے جو خصوصی توجہ اور درست پرورش سے صحت یاب ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کی درست پرورش اور صحیح دیکھ بھال نہیں کی جاتی جس سے وہ مزید ذہنی مریض بن جاتا ہے۔

اس طویل دورانیے کے علامتی کھیل میں درحقیقت پاکستان کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ذہنی طور پر مفلوج

بچہ پاکستان یا پاکستانی معاشرے کے طور پر لیا جا سکتا ہے جو اپنی پیدائش کے وقت خطرات کے اصولوں کے عین مطابق اور جس کی منزل بالکل اس کے سامنے تھی لیکن معاشرے نے اسے ذہنی مریض بنا دیا۔ تخلیق پاکستان کے وقت ہمارا نصب العین بالکل واضح تھا لیکن بعدازاں سیاسی اور سماجی ارباب اختیار کی ریشہ دوانیوں نے ہمارا رستہ دھندلا دیا اور آج ہم ایک ایسے چوراہے پر ہیں کہ ہمیں رستے تو نظر آ رہے ہیں لیکن منزل کا وجود عنقا ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

''علامتی نوعیت کا یہ کھیل پاکستانی معاشرت کے تناظر میں اصلاح کی ایک تخلیقی کوشش ہے۔''(۱۷)

امجد اسلام امجد کا تحریر کردہ طویل دورانیے کا کھیل ''بازدید'' (۱۹۸۲ء) دو ہم جماعت نوجوانوں کی مختلف سوچ کی عکاسی کرتا ہے۔ مراد علم دوست آدمی ہے اور اقتدار اسم با مسمیٰ! مراد کے دل میں علم سے محبت ہے اور وہ اقدار، احترام، روایات اور عوامی خدمت کا قائل ہے جبکہ اقتدار سول سروسز میں جا کر بااختیار زندگی گزارنا چاہتا ہے دونوں اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ نتیجتاً مراد اقدار اور انسان دوستی کا داعی بن جاتا ہے اور اقتدار طبقاتی تقسیم کا مجسم روپ۔

''اقتدار: جوتا کہاں سے کاٹتا ہے۔ اس کا پتہ صرف پہننے والے کو ہوتا ہے۔ تم اپنی کتابوں میں مست رہو۔ یہ Distance رکھنا بہت ضروری ہے۔ تم کسی سے ایک دفعہ ہنس کر بات کرو اگلے دن وہ تمہاری کمر میں گدگدیاں شروع کر دے گا۔ میری تو جب بھی کہیں Interior میں پوسٹنگ ہوتی ہے میں علاقے کے اہم آدمیوں کی ایک فہرست بنا لیتا ہوں۔ ان کے علاوہ کوئی میرے گیٹ

میں داخل نہیں ہو سکتا۔

مراد: (طنزیہ انداز میں) یہ تم نے کوئی نئی بات نہیں کی۔ تم سے پہلے انگریز افسر بھی یہی کیا کرتے تھے۔

اقتدار: (اس کے طنز کو نظر انداز کر کے) اس لیے ان کی حکومت اتنا عرصہ چلی ہے۔

مراد: یہ تمہیں کیا ہو گیا ہے۔ اقتدار۔ کیسی باتیں کر رہے ہو۔ یہ Distance، سٹیٹس، حکومت، یہ سب کیا ہے۔ یہ ملک صرف میرا یا تمہارا نہیں، سب کا ہے۔ اس کی آزادی کے لیے ان لوگوں نے ہم سے کم قربانیاں نہیں دیں۔ جنہیں تم دروازے سے اندر نہیں آنے دیتے۔

اقتدار: بور نہیں کرو یار۔ چائے پیو۔" (۱۸)

منقولہ بالا اقتباس مراد اور اقتدار کی سوچوں کا عکاس ہونے کے ساتھ ساتھ ہمارے معاشرے کے دو مختلف مکتبہ ہائے فکر کا ترجمان بھی ہے۔

ڈاکٹر انور سجاد کا تحریر کردہ "امید بہار" مشکلات میں بھی اوّل العزم رہنے کا درس دیتا ہے۔ انسان اشرف المخلوقات ہے۔ زندگی میں نشیب و فراز آتے ہی رہتے ہیں۔ لیکن مضبوط لوگ وہی ہیں جو مصائب و مشکلات کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہیں اور حالات کو کسی نہ کسی حد تک اپنا تابع بنانے میں کامیاب ہو ہی جاتے ہیں۔ یہ لوگ کسی بھی حالت میں مایوسی کو گناہ سمجھتے ہیں اور ایسے لوگ جو نیک نیتی سے آگے بڑھتے رہتے ہیں بالآخر اپنا مقصد پا لیتے ہیں۔ یہ کھیل ایسے ہی معاشرتی رویوں کی عکاسی کرتا ہے۔

"A Umeed-e-Bahar as the title suggest exected

people not to get old, fect or dispondent, even in the most difficult situation. A person who clings to hope eventually attains his goal." (۱۹)

جمیل ملک کا ''دشت تنہائی'' (۱۹۸۵ء) اشفاق احمد کا ''فہمیدہ کی کہانی، استانی راحت کی زبانی'' (۱۹۸۶ء) اور امجد اسلام امجد کا ''لیکن'' دولت سے متعلق مختلف رویوں کی نشاندہی کرنے والے طویل دورانیے کے کھیل ہیں۔

''دشت تنہائی'' میں ایک متوسط طبقے کا لڑکا آسائشوں کے حصول کے لیے ایک امیر لڑکی سے شادی کر لیتا ہے۔ نتیجتاً اسے زندگی کی مادی آسائشیں تو حاصل ہوجاتی ہیں لیکن بچوں کی محبت اس کی قسمت میں نہیں ہوتی۔ کیونکہ بچوں کی ماں انہیں ہر طرح وہ مادی خوشیاں دیتی ہے جس کے لیے باپ صرف کوشش ہی کر سکتا ہے۔

''فہمیدہ کی کہانی استانی راحت کی زبانی'' ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جس کی ماں ایک سکول ٹیچر ہے۔ دونوں ایک امیر آدمی کے مکان میں کرائے دار کے طور پر رہتے ہیں۔ امیر آدمی کے ظاہری ٹھاٹھ باٹھ اور پر آسائش زندگی فہمیدہ کو اس قدر احساس کمتری کا شکار کرتے ہیں کہ وہ خودکشی کر لیتی ہے۔ اس کی ماں اس خودکشی کا ذمہ دار اس امیر شخص کو قرار دیتے ہوئے اس پر قتل کا مقدمہ کر دیتی ہے۔ ''لیکن'' ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو لالچ اور طمع میں مبتلا ہو کر اپنی حقیقت بھول جاتا ہے۔ دولت کے پیچھے بھاگتے بھاگتے وہ ایک امیر آدمی تو بن جاتا ہے لیکن امارت کا یہ شیشہ اسے رشتے ناتوں کی تمیز بھلا دیتا ہے۔ وہ اپنی منگیتر کو اس لیے دھتکار دیتا ہے کہ اس کے خیال میں وہ اپر کلاس کے تقاضے پورے نہیں کر سکتی۔ جب اسے حقیقت کا احساس ہوتا ہے تو اس کے ہاتھ سوائے پچھتاوے کے کچھ نہیں آتا۔

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ ''شام سے پہلے''، ''صحرا''، ''مجھے سانس لینے دو''، ''پانی پہ نام''، ''اک اور آسماں''، ''پاتال''، ''زیب النساء''، ''دہلیز کے پار''، ''دیوار''، ''کسک'' اور ایسے بہت سے دوسرے ڈرامے

معاشرتی مسائل برائیوں اور ان کے حل کے موضوعات کا احاطہ کرتے ہیں۔

معاشرتی نوعیت کے ڈراموں میں ایک بڑی تعداد ان ٹیلی ویژن ڈراموں کی ہے جو نوجوان نسل کے مسائل اور جرم وسزا، جرائم کے انسداد اور اسباب کا احاطہ کرتے ہیں۔ نوجوان نسل کے مسائل میں زبردستی کی شادیوں، لالچ اور حرص انفرادیت پسندی اور ایسے چند دوسرے موضوعات کا تذکرہ گھریلو زندگی کے موضوع پر پیش کیے گئے ڈراموں کی ذیل میں اور معاشرتی مسائل کے حصے میں کیا جا چکا ہے۔ بدلتی ہوئی اقدار اور نفسیاتی نوعیت کے نوجوانوں کے مسائل کا تذکرہ آئندہ اوراق میں کیا جائے گا۔ معاشرتی ڈراموں کے باب میں یہاں چند ان ڈراموں کا تذکرہ کیا جا رہا ہے جو نشے کی لعنت اور جرم وسزا کے خصوصی حوالہ جات سے پیش کیے گئے۔ اس سلسلے میں پیش کیا جانے والا سب سے پہلا اہم ترین ڈراما یونس جاوید کا تحریر کردہ ''رگوں میں اندھیرا'' ہے۔ ۱۹۸۳ء میں پیش کیا جانے والا یہ طویل دورانیے کا کھیل اپنی نوعیت کی پہلی کوشش تھا۔

''رگوں میں اندھیرا'' ڈرامے میں پہلی مرتبہ منشیات کو خصوصاً اردو ٹیلی ویژن ڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ مزید یہ کہ اس ڈرامے میں پہلی مرتبہ کسی پولیس افسر کو مثبت کردار میں دکھایا گیا ہے۔ ''رگوں میں اندھیرا'' ایسے لوگوں کی کہانی ہے جو پیسے کی ہوس اور لالچ میں لوگوں کو نشے کا عادی بناتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ اس سے ملک وقوم کو کس قدر نقصان ہوتا ہے۔ ملک وقوم درحقیقت ان کی ترجیحات میں کبھی ہوتے ہی نہیں۔ ایک فرض شناس پولیس افسر مسعودالرحمٰن ایسے لوگوں کے خلاف برسرپیکار ہوتا ہے۔ اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے کہ پولیس میں مسعودالرحمٰن جیسے مضبوط فرض شناس افسران بھی شامل ہیں جن کی آنکھیں پیسے کی چمک دمک سے خیرہ نہیں ہوتیں اور جعفر حسین جیسے افسران بھی جو بنیادی طور پر مثبت سوچ رکھتے ہیں لیکن خانگی مجبوریاں اور پرآسائش زندگی کا خواب وقتاً فوقتاً انہیں بہکاتا رہتا ہے۔ اپنی نوع کا یہ پہلا تجربہ نہایت کامیاب تجربہ تھا:

"Younas Javaid achieved a hit with his thougtful and artistic treatment of the dru scene in MNH's (Mohammad Nisar Hussain) long play "Ragon Main Andheera" production was MNH's usual standard which is very good considering he something like a feature film every month. His cast was a best available in PTV and the role were excellently interpreted." (۲۰)

منشیات کے موضوع پر ہی ایک اور پیشکش سلیم چشتی کا لکھا ہوا طویل دورانیے کا کھیل ''خوابوں کا جنگل'' ہے۔ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو ڈرگ انسپکٹر ہے لیکن خود نشے کی لعنت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بعدازاں دوست احباب کے سمجھانے بجھانے پر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس لعنت سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے۔ یہ کھیل اس امر کا غماز ہے کہ نشہ کوئی نا قابل علاج بیماری نہیں بلکہ یہ ایک ایسی منفی عادت ہے جس سے اپنی قوت ارادی اور معاشرے کے مثبت رویے کی بدولت چھٹکارا حاصل کیا جا سکتا ہے۔ دراصل یہ ڈراما اس مثبت پہلو کو سامنے لاتا ہے کہ نشے کی لعنت میں مبتلا لوگوں کو راہِ راست پر لانا صرف پولیس یا انسدادِ منشیات کے اداروں کا ہی فرض نہیں بلکہ اس کے لیے معاشرہ بھی مثبت کردار ادا کر سکتا ہے۔

نشے کی لعنت کے موضوع پر مبنی ایک اور طویل دورانیے کا کھیل جمیل ملک کی تحریر ''جوکر'' (۱۹۹۳ء) ہے۔ اس کھیل میں بالواسطہ طور پر منشیات میں ملوث لوگوں کی سرگرمیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کھیل کا مرکزی کردار ایک جوکر ہے۔ ظاہری طور پر یہ جوکر عوام الناس کی تفریح طبع کا کام کرتا ہے۔ شہروں اور دیہاتوں میں جا کر ناچنا گانا اور لوگوں کو سستی تفریح مہیا کرنا ظاہری طور پر اس کا کام ہے لیکن اس کا اصل کاروبار منشیات کی خرید و فروخت ہے۔ ناچنے گانے اور تفریح کے پردے میں وہ نوجوانوں کو منشیات کا عادی بناتا ہے۔ شروع شروع یہ لوگ تفنن طبع کے لیے اس سے منشیات خریدتے ہیں اور بعدازاں اس کے عادی بن

جاتے ہیں لیکن منفی کام کا نتیجہ یقیناً منفی ہی ہوتا ہے۔ چنانچہ آخرکار جوکر اپنے منطقی انجام کو پہنچ جاتا ہے۔ دراصل یہ ایک تاثراتی نوعیت کا کھیل ہے۔ اس میں یہ نہیں دکھایا گیا کہ نشے کی خرید و فروخت اور اس لعنت میں مبتلا لوگوں کے ساتھ کیا کیا جانا چاہیے۔ بلکہ اس کھیل میں اس حقیقت کی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس لعنت میں مبتلا لوگوں کا انجام کیا ہوتا ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ کھیل ناصحانہ نوعیت کا نہیں مثالی نوعیت کا ہے جس میں جوکر کی مثال کے ذریعے نا صرف نشے کے عادی لوگوں کا انجام دکھایا گیا ہے بلکہ یہ درس بھی دیا گیا ہے کہ ہمیں اپنے گرد و نواح کے بہت سے ایسے لوگوں پر نظر رکھنی چاہیے جو ظاہری طور پر بے ضرر اور غیر سنجیدہ نظر آتے ہیں لیکن ان کی حقیقت بہت گھناؤنی اور کریہہ ہوتی ہے۔

> ''ہیروئین اور دوسری جان لیوا نشہ آور چیزوں کو پھیلنے سے روکنے کے لیے دنیا کی تمام اقوام کام کر رہی ہیں۔ زیادہ تر اقدام حکومتی سطح پر ہو رہا ہے لیکن ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم لوگوں تک یہ پیغام پہنچائیں کہ ہمیں نشہ پھیلانے والوں سے خود کیسے بچنا ہے۔''(۲۱)

نوجوان نسل کے مسائل پر پیش کی جانے والی پہلی مؤثر ڈراما سیریل ''الاؤ'' ہے۔ یہ ڈراما سیریل اصغر ندیم سیّد نے تحریر کی۔ یہ سیریل اقوام متحدہ کی ان کوششوں کی کڑی ہے جو انسدادِ منشیات کے لیے کی جا رہی ہیں۔ مذکورہ طویل دورانیے کے کھیلوں میں منشیات کی لعنت، اس کے انسداد، اس کی عادت کے نتائج اور حالات و واقعات کو جزوی طور پر پیش کیا گیا تھا۔ کیونکہ طویل دورانیے کے کھیلوں میں کسی مسئلے پر تفصیلی وضاحت نہیں کی جا سکتی۔ ان کھیلوں کی نوعیت ان افسانوں کی ہوتی ہے جن میں زندگی کا ایک رخ دکھایا جاتا ہے جبکہ ڈراما سیریل کسی ایک موضوع کا تفصیلی احاطہ کرتی ہے۔

ڈراما سیریل ''الاؤ'' میں اصغر ندیم سیّد نے ہمارے معاشرے میں رشوت ستانی، ہوس پرستی، دولت کے حرص، نشے کی لعنت اور منفی رجحانات کی تفصیلی عکاسی کی ہے۔ انور ایک راشی چیف انجینئر ہے جس کی بیوی

رشوت سے آنے والی کمائی پر پرتعیش زندگی گزار رہی ہے۔ ان کا بیٹا راشد نشے کا عادی ہو جاتا ہے۔ انور بذاتِ خود ایک اوباش آدمی ہے اور فرصت کے لمحات میں ''چندی بیگم'' کے کوٹھے پر جاتا ہے۔ چندی بیگم جاوید کی بہن اور ہاجرہ کی بیٹی ہے۔ ہاجرہ کو پاگل خانے بھجوا کر جرائم پیشہ گروہوں نے چندی کو کوٹھے پر بٹھا دیا ہے اور جاوید زمانے کی دھول پھانکتے پھانکتے نشے کا عادی ہو گیا ہے۔ ہاجرہ پاگل خانے سے آ کر اپنے بچوں کی تلاش میں نکلتی ہے تو اسے اپنی بیٹی کی قابل ترس حالت اور اپنے بیٹے کی بے راہ روی کا ادراک ہوتا ہے۔

چودھری انور کا بیٹا گرفتار ہوتا ہے تو چودھری انور کے لیے تو اسے رہا کرانا ممکن ہوتا ہے لیکن جاوید کا پرسان حال کوئی نہیں ہوتا۔

دراصل اس ڈرامے میں ہمارے معاشرے کے مختلف منفی رویوں کی عکاسی کی گئی ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہماری نوجوان نسل بذات خود بے راہ روی کا شکار نہیں ہوتی بلکہ والدین کی منفی تربیت، حرام رزق اور معاشرے کی گمراہی ہماری نسل کو تباہ کر رہی ہے۔ راشد کے مستقبل کو تاریک کرنے میں اس کے والدین کی غلط تربیت اور باپ کی حرام روزی کا ہاتھ ہے اور چندی بیگم اور جاوید کی زندگی معاشرے کے منفی رویئے کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔

اس کھیل میں ایک اور اہم پہلو یہ دکھایا گیا ہے کہ اگر امراء کے بچے نشے کی عادت میں مبتلا ہو جائیں تو ان کے لیے باعزت انداز میں اس سے واپسی ممکن ہوتی ہے۔ لیکن اگر غریب کا بچہ اس لعنت میں مبتلا ہو جائے تو اس کا مستقبل ہمیشہ ہمیشہ کے لیے تاریک ہو جاتا ہے۔ نوجوان طبقہ کسی بھی ملک کا قیمتی سرمایہ ہوتا ہے۔ ان کی آبیاری حکومت اور معاشرہ دونوں کا فرض ہے۔ یہ ایسی معاشرتی کشمکش کی کہانی ہے جہاں زہر ملنا تو آسان ہے مگر اس کا تریاق مشکل۔

لاہور مرکز سے منشیات ہی کے موضوع پر پیش کیا جانے والا امجد اسلام امجد کا تحریر کردہ ایک اور کھیل ''انکار'' ہے۔ اس کھیل میں منشیات فروشوں اور ایسے نوجوان جو اس کاروبار میں ملوث ہیں، کی طور پر تصویر کشی

کی گئی ہے۔ چند روپے کی خاطر ملک کی بدنامی کا باعث بننے والے یہ لوگ اس حقیقت کی پرواہ نہیں کرتے کہ ان کی ان کارروائیوں پر ہمارا معاشرہ اور ملک کس قدر متاثر ہو رہا ہے۔ دولت کی خاطر پاکستان کے مستقبل کو تاریک کرنے کی سازشیں اس کھیل کا مرکز ہیں۔ یہ کھیل ایسے شرفاء اور وقار کا لبادہ اوڑھے لوگوں کو بے نقاب کرتا ہے جو اخلاقیات کے پس پردہ ایسے رذیل جرائم کے مرتکب ہوتے ہیں۔

''اس ڈرامے کا بنیادی مقصد اس بین الاقوامی تاثر کی نفی کرنا ہے کہ پاکستان منشیات کی فراہمی کا بڑا منبع ہے اس کے ساتھ ساتھ سیریل میں ان حالات، عوامل اور رویوں کو بے نقاب کیا گیا ہے جو معاشرے کے مختلف طبقوں کی خاندانی زندگی میں بگاڑ کا باعث بھی بنتے ہیں اور معاشرے میں ابتری پھیلانے کا ذریعہ بھی۔ طبقاتی تضاد، ظالمانہ اور غیر منصفانہ نظام سے پیدا ہونے والے مسائل بھی سامنے آتے ہیں اور ہوس زر میں اخلاقی اقدار ملیامیٹ کرنے والے اور ملک وقوم کی جڑیں کھوکھلی کرنے والے بھی بے نقاب ہوتے ہیں۔ سیریل بے روزگاری، اخلاقی، بے راہ روی، بے سمتی، انتشار اور دیگر مختلف النوع خرابیوں کو بے نقاب کرتے ہوئے ایک ایسے معاشرے کا خواب بن کر سامنے آتی ہے جو ہر قسم کی خرابیوں، منفی رویوں اور لاتعلقانہ طرز عمل سے پاک ہو۔'' (۳۲)

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ نوجوان نسل کے مسائل اور بالخصوص جرم وسزا کے موضوعات سے متعلق پیش کی جانے والی اہم ترین ڈراما سیریز میں ''اندھیرا اجالا''، ''پس آئینہ'' اور ڈراما سیریل میں ''آسمان'' قابل ذکر ہیں۔

''اندھیرا اجالا'' اپنے دور کی ایک مقبول ترین ڈراما سیریز ہے۔ اس ڈراما سیریز کے تحت ۱۹۸۴ـ۸۵ء میں ۵۸ کھیل پیش کیے گئے۔ یہ ڈراما سیریز دراصل یونس جاوید کے طویل دورانیے کے کھیل ''رگوں میں اندھیرا'' کی توسیعی شکل ہے۔ اس میں یونس جاوید نے پہلی مرتبہ محکمہ پولیس کی کارگزاریوں اور

منشیات کے موضوع پر قلم اٹھایا تھا۔ اس طویل دورانیے کے کھیل کی کامیابی نے یونس جاوید کو ''اندھیرا اجالا'' کی تخلیق کی راہ بھائی۔

اس ڈراما سیریز میں محکمہ پولیس کے اہلکاروں اور افسران کی خانگی زندگی، نفسیات و رجحانات کے ساتھ ساتھ جرائم پیشہ عناصر، ان کی مجرمانہ کارروائیوں، جرائم سے معاشرے پر مرتب ہونے والے اثرات، محکمہ پولیس کے فرض شناس اور جرأت مند افراد، پولیس کے منفی عناصر، جرم کی پشت پناہی کرنے والے ارباب اختیار اور ایسے دوسرے متعلقہ موضوعات پر بات کی گئی ہے۔ ۵۸ مختلف کھیلوں پر الگ الگ محاکمہ نہ مقالے کی ضرورت ہے اور نہ منطقی طور پر ایسا کرنا درست ہے۔ ہر معاشرے میں مثبت اور منفی گروہ پائے جاتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں بھی ایسے ہی گروہ موجود ہیں۔ ظاہری طور پر ہم کسی بھی گروہ کو مکمل طور پر مثبت یا منفی تصور کر لیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان گروہوں میں بھی اندرونی طور پر مثبت اور منفی عناصر موجود ہوتے ہیں۔ مثلاً محکمہ پولیس ہمارے ہاں عموماً ایک راشی، خود غرض، غیر فرض شناس اور در پردہ مجرموں کا ساتھ دینے والا ادارہ سمجھا جاتا ہے۔ اس تصور میں کسی حد تک سچائی بھی ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ اس رجحان کو کلی تصور کر لیا جائے۔ آج بھی محکمہ پولیس میں ''اندھیرا اجالا'' کے مسعودالرحمٰن جیسے افسران پائے جاتے ہیں۔ جو کسی بھی قیمت پر حق کا ساتھ چھوڑنے اور باطل کے ساتھ ملنے کو تیار نہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کا وجود کمزور پولیس افسروں سے بھی کام لینا جانتا ہے۔ یہ کردار اس حقیقت کا ترجمان ہے کہ اگر کسی بھی ادارے کے اوپر بیٹھے افسران مثبت رویہ اختیار کر لیں تو ماتحتوں کے لیے چاہتے نہ چاہتے مثبت ہونا لازم ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اوپر سے نیچے تک ادارے کا سدھار ممکن ہے۔

سیریز میں جعفر حسین اور کرم داد جیسے کردار ہمارے معاشرے کے ان پولیس افسران کی تمثیل ہیں جو فطری طور پر منفی نہیں۔ لیکن ان کی خانگی مجبوریاں، نفسیاتی کمزوریاں، اپنے اور اپنے بچوں کے متعلق مستقبل کے خواب اور ارباب اختیار کا دباؤ انہیں پیشہ ورانہ طور پر کمزور کر دیتا ہے۔ وہ منفی ہونا نہیں چاہتے لیکن معاشرہ

انہیں منفی کر دیتا ہے۔

طاہر علی، میاں خان اور اللہ دتہ جیسے کردار پولیس کے ان عہدے داروں اور اہل کاروں کے ترجمان ہیں جن کی اپنی حقیقت کچھ نہیں جو افسروں کے کہنے پر رشوت بھی لے لیتے ہیں اور افسروں کے حکم پر فرض شناسی کی مثال بھی بن جاتے ہیں۔ یہ وہ بے ضرر لیکن موثر عناصر ہیں جن کی پیشہ ورانہ قابلیت سے مستفید ہونے کے لیے مسعود الرحمٰن جیسے فرض شناس افسر کا ہونا ضروری ہے۔ جب پولیس کا یہ ٹولہ مسعود الرحمٰن کی قیادت میں کچھ کرنے کی ٹھان لیتا ہے تو پھر کامیابی اس کا مقدر بنتی ہے۔ کیونکہ وہ یہ جانتے ہیں کہ پیشہ ورانہ طور پر اگر کسی مہم پر ڈٹ جائیں تو ان کے سامنے والی قوت ان کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ یوں پہلی مرتبہ یونس جاوید نے محکمہ پولیس کے افسروں اور اہلکار کو ٹیلی ویژن ڈرامے کا تفصیلی موضوع بنایا اور محکمہ پولیس کو اس طرح پیش کیا کہ ایک طرف تو اس محکمے کے لیے عوامی نفرت میں کمی آئی۔ نیز پولیس اور عوام ایک دوسرے کے قریب آئے اور دوسری طرف محکمہ پولیس کے منفی پہلوؤں کو اجاگر کر کے اس محکمے والوں کو بھی اپنے سدھار پر ابھارا۔ اشفاق احمد اندھیرا اجالا کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''پولیس کا محکمہ اگر ہمارے یہاں مقدس گائے نہیں تو اس معاشرے کا مرکھنا بھینسا ضرور ہے۔ جس کو کسی طرف سے بھی ہاتھ ڈالنا اپنی زندگی کو مسلسل عذاب میں مبتلا رکھنا ہے۔ ہمارے ملک میں مختصر سی ایسٹ انڈیا کمپنی کے چند گوروں نے صرف محکمہ پولیس کے زور پر یہاں دو سو برس تک حکومت کی اور جاتے وقت انعام کے طور پر ہم کو اس محکمے کے ہاتھ گروی رکھ گئے۔ یونس جاوید نے کمال جرأت کے ساتھ اس محکمے کے پرت اتار اتار کر نا صرف ہم کو اس سے روشناس کرایا ہے بلکہ خود اس محکمے کو بھی پہلی مرتبہ اس کی کار گزاریوں سے متعارف کرانے کا موقع فراہم کیا۔''(۲۳)

''اندھیرا اجالا'' کے بعد اسی نوع کی ایک ڈراما سیریز ''پس آئینہ'' کے نام سے پیش کی گئی۔

''اندھیرا اجالا'' اور ''پس آئینہ'' میں فرق یہ تھا کہ اندھیرا اجالا ہر طرح کے جرائم سے متعلق تھا یعنی مرد و زن، دونوں طرح کے مجرم اس ڈرامے کا حصہ تھے۔ کیونکہ اس وقت پاکستان میں عورتوں کے لیے الگ پولیس اسٹیشن نہیں ہوتے تھے جبکہ ''پس آئینہ'' کا مرکز وومن پولیس سٹیشن تھا۔ آخرالذکر ڈراما سیریز میں خاص طور پر عورتوں کے جرائم اور عورتوں پر ڈھائے جانے والے مظالم کا احاطہ کیا گیا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جس جامعیت اور تخلیقیت سے ''اندھیرا اجالا'' میں رنگ بھرا گیا تھا وہ ''پس آئینہ'' میں مفقود تھا۔ ''پس آئینہ'' کا بنیادی موضوع ''اندھیرا اجالا'' کی طرح ان در پردہ جرائم پیشہ افراد کو قانون کے کٹہرے میں لانا تھا جو ظاہری عزت داری کے بھیس میں معاشرے کا ناسور بنے ہوئے ہیں۔ اس ڈراما سیریز کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا گیا۔ تاہم یہ مقبولیت کی ان بلندیوں کو نہ چھو سکا جو ''اندھیرا اجالا'' کا مقدر بنیں۔

جرم و سزا کے موضوع پر بننے والا ایک اور مؤثر ڈراما سیریل ''آسمان'' (۱۹۸۷ء) ہے۔ اصغر ندیم سیّد اس ڈرامے میں اس با اختیار طبقے کو لاتے ہیں جس کے ہاتھ اس قدر لمبے ہیں کہ ان کے لیے پولیس کو اپنے مقاصد کے حصول کے لیے استعمال کرنا کوئی بڑی بات نہیں۔ اسی طرح اس ڈرامے میں وہ بے یار و مددگار اور بے سہار طبقہ بھی دکھایا گیا ہے جسے کبھی سچی گواہی دینے پر قتل کر دیا جاتا ہے، کبھی اپنے گناہوں پر پردہ ڈالنے کے لیے جھوٹے جرم کی پاداش میں جیلوں میں ڈال دیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے کو دو تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس ڈرامے کا ایک رخ تو ہمارے معاشرے کے جاگیردارانہ طبقے کا غماز ہے جن کے لیے قانون ان کی خواہشات ہوتی ہیں کیونکہ قانون نافذ کرنے والے ادارے ان کے حکم کے غلام ہوتے ہیں جبکہ دوسرا رخ قانون نافذ کرنے والے اداروں کی بدنیتی، بددیانتی اور منفی رجحان کا ترجمان ہے۔ جس کے تحت وہ اپنے مفادات کے پیش نظر ہمیشہ جاگیرداروں کے ساتھ بنا کر رکھتے ہیں۔ چودھری نیامت اور تھانیدار کا ذیلی مکالمہ اس ہی طرف اشارہ کرتا ہے:

''چودھری نیامت: اسے پکڑیں، قتل کا اقرار کروائیں، نہیں مانتا تو......

تھانیدار: چودھری صاحب املزم کے جسم پر ایک نشان نہیں ہوگا پر بولے گا وہی جو ہم ایک دفعہ اسے پڑھادیں گے۔" (۲۴)

لیکن جب بھی پولیس افسران اپنی ترقی کا موقع پاتے ہیں تو وہ ملک دوسو اور چودھری نیامت جیسے جاگیرداروں کے زرخرید نہیں رہے بلکہ ان کو گرفتار کرنے پر آمادہ ہوجاتے ہیں۔ کیونکہ اس طرح انہیں ترقی مل سکتی ہے۔ چودھری نیامت اور ہاکو بابا کو گرفتار کرنے کے بعد ترقی پانے والے تھانیدار کا ملک دوسو سے مکالمہ اس کی عمدہ مثال ہے۔

"ملک دوسو: کیا بات ہے آج تم کچھ بدلے بدلے ہو۔تمہاری ترقی ہوگئی ہے لیکن..................

ڈی ایس پی: ابھی تو اور ترقی بھی لینی ہے جناب۔

ملک دوسو: وہ بھی ہوجائے گی مگر......

ڈی ایس پی: ملک صاحب آج میں آپ کو گرفتار کرنے آیا ہوں۔

ملک دوسو: What (حیرانی سے)

ڈی ایس پی: آئیں جناب ہم نے پہلے بھی آپ کی خدمت کی ہے اب بھی کریں گے۔

ملک دوسو: ہتھکڑی نہ لگاؤ یا کسی کو فون کرنا پڑے گا۔

ڈی ایس پی: ہمیں آپ پر اعتماد ہے۔آپ معزز سماجی شخصیت ہیں۔ہم آپ کو عزت کے ساتھ لے کر جائیں گے۔ ہاکو اور چودھری نیامت باہر جیپ میں بیٹھے آپ کا انتظار کر رہے ہیں۔" (۲۵)

المختصر اردو ٹیلیویژن ڈراما نے جرم وسزا اور نوجوان نسل کے مسائل پر موثر ڈرامے پیش کر کے

معاشرتی فلاح میں اپنا مثبت کردار ادا کیا۔

نوجوان نسل اور جرم وسزا کے علاوہ معاشرتی سطح پر پیش کیے جانے والے اردو ٹی وی ڈراموں کا ایک بڑا موضوع جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام اور سیاسی رجحانات پر تنقید بھی رہا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد چند طبقوں نے پورے ملک کو کچھ اس طرح اپنی لپیٹ میں لے لیا کہ آج تک ہم ان کے چنگل سے آزاد نہیں ہو پائے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کے لیے قانون، اصول اور ضابطہ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ کیونکہ قوانین اور ضوابط ان کے نزدیک بنتے ہی توڑنے کے لیے ہیں اور یہ ضابطے اس صورت میں بے معنی ہیں اگر ان سے اس طبقے کو فائدہ نہ ہو۔ شہر تو ان اثرات سے کسی حد تک باہر نکل آئے ہیں لیکن جنوبی پنجاب، اندرون سندھ اور سرحدی دیہات میں آج بھی جاگیردارانہ اور سرداری نظام کی جڑیں ہماری دھرتی کو کھا رہی ہیں۔ جہاں اردو ادب میں اس موضوع پر اظہار کے لیے ناول اور افسانے کو وسیلہ بنایا گیا۔ وہیں اردو ٹی وی ڈراما نے بھی اس سلسلے میں اپنا کردار موثر طور پر ادا کیا اور اس استحصالی طبقے کی تصویر کشی کے لیے مختلف ڈرامے پیش کیے۔

استحصالی طبقے کی تصویر کشی کرنے کی پہلی کامیاب کوشش کراچی مرکز ڈراما سیریل ''خدا کی بستی'' تھا۔ گزشتہ اوراق میں اس ڈرامے کا حوالہ گھریلو زندگی کے حوالے سے دیا گیا تھا جس میں اس امر کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی تھی کہ بیوہ کی زندگی ہمارے معاشرے میں کس قدر مشکل ہو جاتی ہے اور باپ کا سایہ سر پر نہ ہو تو انہیں کس قسم کے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

اس ڈرامے کا ایک پہلو سرمایہ داروں کی منفی سوچ بھی ہے۔ فیاض جو ایک کباڑیہ ہے اس ڈرامے میں سرمایہ دار طبقے کا نمائندہ ہے۔ اس کی ہوس پرستانہ سوچ نوشہ کی ماں کو بالآخر شادی پر آمادہ کرنا، نوشہ کو جیل بھجوا دینا اور نوشہ کی بہن سے شادی کر لینا سب کچھ نادار طبقے کے استحصال کی مثالیں ہیں جو سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں شعوری اور غیر شعوری طور پر چاہتے نہ چاہتے کھلونا بنے رہتے ہیں۔

اس حوالے سے پیش کیے گئے ڈراموں میں دوسرا ڈراما سیّد شبیر حسین کی تحریر جھوک سیال (۱۹۷۵ء) ہے۔ ''جھوک سیال'' بنیادی طور پر ایک ناول ہے جس کی ڈرامائی تشکیل مُنّو بھائی نے کی۔ اس ڈرامے میں بھی جاگیردارانہ طبقے کے مظالم اور با اختیار لوگوں کے ہاتھوں بے سہارا طبقے کے استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔

۱۹۷۸ء میں جگ بیتی کے نام سے جمیل ملک کا پیش کردہ ڈراما ایک مختلف انداز میں اربابِ اختیار، سیاستدانوں، سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کے اصل چہروں سے نقاب ہٹاتا ہے۔ اس ڈرامے کا مرکزی کردار ایک اداکارہ ہے جس کے حلقہء احباب میں مختلف سیاستدان، سرمایہ دار اور جاگیردار شامل ہیں۔ اداکارہ ایک موقع پر یہ انکشاف کرتی ہے کہ وہ ان سب لوگوں کے اصل چہرے عوام کے سامنے لائے گی۔ جس سے ان کی زندگی میں بھونچال آجاتا ہے۔ ڈرامے میں تمام تر واقعات اور صورت احوال ہلکے پھلکے طنز و مزاح کے پیرائے میں آگے بڑھتی ہے۔ جمیل ملک نے لطیف انداز میں امیر طبقات کی حقیقی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کھیل کے پس منظر اور پیش منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے جمیل ملک کہتے ہیں:

> ''میں نے ایک امریکی اداکارہ کے رئیل سکینڈل کو بنیاد بنا کر یہ کھیل تحریر کیا۔ یہ کھیل ہمارے اہل اختیار اور اربابِ اقتدار سے تعلق رکھتا تھا۔ لیکن اس میں وہ جدت اور تیزی پیدا نہ ہوسکی جو میری منشا تھی۔ کیونکہ اس کی اجازت نہ تھی۔'' (۲۶)

''خدا کی بستی''، ''جھوک سیال'' اور ''جگ بیتی'' ہمارے معاشرے کے جاگیردارانہ نظام اور چودھریوں کے مظالم پر پیش کردہ محض چند اشارے تھے۔ مذکورہ ڈراما سیریز میں ان موضوعات پر مرکزی طور پر قلم نہیں اٹھایا گیا تھا۔ ''وارث'' وہ پہلا ڈراما ہے جس میں جاگیرداریت پر کھل کر تنقیدی انداز میں قلم اٹھایا گیا۔ ۱۹۷۹ء میں پیش کیے گئے اس ڈرامے میں امجد اسلام امجد نے تفصیلاً جاگیرداروں کے رہن سہن اپنے مزارعوں کے ساتھ ان کے سلوک، اپنے بیٹوں کے ساتھ ان کے رویے، ان کی انانیت، خود پسندی اور تنگ

نظری کا احاطہ کیا۔

یہ ڈراما سلسلہ وار کھیلوں میں امجد اسلام امجد کی پہلی کاوش تھی۔ لیکن یہ پہلی کوشش اس قدر کامیاب ہوئی کہ چینی ٹیلی ویژن پر اس ڈرامے کو چینی زبان میں ڈب کر کے دکھایا گیا۔ یہ اعزاز ''وارث'' سے پہلے کسی اردو ٹی وی ڈرامے کو حاصل نہ ہوا تھا۔

''وارث'' کا مرکزی کردار چودھری حشمت ہے جو ایک بڑا جاگیردار ہے اس کے علاقے میں کوئی شخص اس کے سامنے سر اٹھا کر بات کرنے کی جرأت نہیں رکھتا۔ اس کا ایک بیٹا اس کا ہم خیال ہے اور اس کے ساتھ مل کر جاگیر کے معاملات اور دیگر معاملات کی دیکھ بھال کرتا ہے۔ دوسرا بیٹا تعلیم کی غرض سے ولایت جانا چاہتا ہے، جس پر چودھری حشمت بالآخر راضی ہو جاتا ہے۔

چودھری حشمت کے تمام تر شوق اپنے آباء و اجداد کے سے ہیں جو انہیں انگریزوں سے ترکے میں ملے ہیں۔ اسے شکار اور کتوں کی دوڑ کا بہت شوق ہے۔ ایک مرتبہ ساتھ کے گاؤں کے چودھری کا کتا دوڑ میں جیت جاتا ہے۔ چودھری حشمت منہ مانگی قیمت پر اسے خریدنے پر تیار ہوتا ہے لیکن گاؤں کا چودھری نہیں مانتا۔ چودھری حشمت راتوں رات کتا اٹھوا لیتا ہے۔

شہر سے ایک سرکاری ٹیم مجوزہ ڈیم کے سلسلے میں گاؤں کا سروے کرنے کے لیے آتی ہے اور چودھری کو یہ بتایا جاتا ہے کہ یہاں ایک ڈیم بنانے کا منصوبہ ہے اور اس کا گاؤں ڈیم کی زد میں آئے گا۔ ڈیم کے بننے سے علاقے میں ترقی کے امکانات روشن ہوں گے اور خوشحالی آئے گی۔ چودھری حشمت کے لیے یہ سب کچھ اس لیے ناقابل قبول ہے کہ تعلیم و ترقی اور خوشحالی سے لوگ اس کے زیر نگیں نہیں رہیں گے اور اس کی چودھراہٹ جاتی رہے گی۔ بہر حال حکومتی منصوبہ عملی صورت کی طرف بڑھتا ہے۔ گاؤں کے سب لوگ نقل مکانی کر جاتے ہیں اور حشمت اپنے جاہ و جلال، چودھراہٹ اور جاگیرداریت سمیت وہیں رہ جاتا ہے۔

اس ڈرامے میں جاگیردارانہ ذہنیت کھل کر سامنے آتی ہے اور پتا چلتا ہے کہ ہمارے بہت سے پسماندہ علاقے صرف اس لیے ترقی کی طرف نہیں بڑھ پاتے کہ وہاں کے اہل اقتدار اپنے اقتدار کے لیے ان علاقوں میں اہل علاقہ کو پسماندہ ہی رکھنا چاہتے ہیں۔ امجد اسلام امجد وارث کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''وارث'' کی تھیم یا آئیڈیا تاریخ کی رہگزر کی ایک منزل سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس کا مرکزی خیال معاشرے کے ایک محدود گروہ کا غیر انسانی اور منفی طرز فکر ہے۔ یہ گروہ ان لوگوں کا ہے جو اپنی دولت، وسائل، قوت اور رسوخ کی وجہ سے معاشرے میں بلند مقامات پر فائز ہیں۔ ان کا احساس برتری انہیں عام لوگوں سے دور رکھتا ہے۔ وہ اپنے وسائل کو اپنا پیدائشی حق سمجھتے ہیں اور یوں ہر طرح کے استحصال کو روا رکھتے ہیں۔ قومی اور اجتماعی مفاد پر ذاتی مفاد کو ترجیح دیتے اور معاشرے میں برپا ہونے والی ہر ایسی تبدیلی کی راہ میں حائل ہوتے ہیں جو عوام کو باشعور بنائے اور انہیں اپنے ہونے کے شرف سے آگاہ کرے کیونکہ اس میں اس طبقے کے بنائے ہوئے غیر انسانی نظام کی موت پوشیدہ ہے۔'' (۲۷)

جاگیردارانہ ظلم وتشدد اور استبداد کو منظر عام پر لانے والا ایک اہم اور معروف ڈراما عبدالقادر جونیجو کی تحریر ''دیواریں'' ہے۔ سندھی وڈیروں کے پس منظر میں لکھے گئے اس ڈرامے کی کہانی کچھ یوں ہے کہ ایک آدمی وڈیرے کے ہاں چوری کر بیٹھتا ہے۔ وڈیرے کا بیٹا اس کی بہن کو اٹھوالیتا ہے اور اس کی آبرو ریزی کے بعد اسے واپس بھجوا دیتا ہے۔ وہ اس کے خاندان کو مجبور کرتا ہے کہ وہ گاؤں چھوڑ کر چلے جائیں، اسی میں ان کی بھلائی ہے۔ ادھر لڑکی کے گھر والے اسے اپنانے سے انکار کر دیتے ہیں کیونکہ وہ دنیا والوں کے طعنے نہیں سن سکتے۔ ایسے میں اسی گاؤں کا ایک نوجوان سامنے آتا ہے جو نا صرف اس بدقسمت لڑکی کا

سہارا بنتا ہے بلکہ اس سے شادی بھی کر لیتا ہے۔ گاؤں کا وڈیرا اور اس کا بیٹا اسے اپنی ذلت تصور کرتے ہیں اور شادی شدہ جوڑے کی جان کے در پے ہو جاتے ہیں۔ نتیجتاً نوجوان لڑکا اپنی نو بیاہتا سمیت ایک اور گاؤں میں اپنے دوست کے پاس پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے لیکن وڈیرے کے خریدے ہوئے کرائے کے قاتل وہاں بھی آ پہنچتے ہیں اور نوجوان کو قتل کر ڈالتے ہیں۔ نوجوان کے قتل کے کچھ عرصہ بعد لڑکی ایک بچی کو جنم دیتی ہے۔ ڈرامے کے آخر میں اس بچی کا نانا یہ دعا کرتا ہے کہ خدا کرے یہ بچی اپنی ماں کی قسمت ورثے میں ساتھ نہ لائی ہو۔

ڈراما ''دیواریں'' سندھ کے جاگیردارانہ نظام کی بڑی گھناؤنی تصویر سامنے لاتا ہے اور بتاتا ہے کہ جدید دور میں بھی فرسودہ رسوم، روایات، تعصبات اور اہل اختیار کا غرور آج بھی ہمارے گرد فلک بوس دیواروں کی طرح موجود ہے جنہیں پھلانگنا، چاہ کر بھی ہمارے لیے ممکن نہیں۔

> ''نذیر محمد خان کا تحریر کردہ سلسلہ وار کھیل گردش سندھ کی اس قدامت پسندانہ اور جاگیردارانہ ذہنیت کا عکاس ہے جس کے تحت سندھ کے وڈیرے اپنے گوٹھوں میں صرف اس لیے تعلیم عام نہیں ہونے دیتے کہ اس سے ان کی اپنی حاکیت کو خطرہ ہوتا ہے۔ اندرون سندھ کا ایک نوجوان انجینئر اپنے گاؤں میں خوشحالی کا خواب دیکھتا ہے وہ ایک جاگیردارنی سے شادی کر لیتا ہے اور اس کی زمین پر فیکٹری لگانے کی خواہش کرتا ہے جس پر وہ تو راضی ہو جاتی ہے لیکن اس کا بھائی اور چچا اس بنیاد پر اس کی مخالفت کرتے ہیں کہ ایسا کرنے سے ان کی روایات کو نقصان پہنچے گا اور ان کے پرکھوں کا قائم کردہ نظام ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جائے گا۔ چنانچہ انجینئر وہاں سے مایوس ہو کر اپنے خوابوں کی تعبیر کی تلاش میں ایک اور گاؤں میں چلا جاتا ہے جہاں ایک دانا آدمی اس کے خوابوں کی تعبیر میں اس کی مدد کرتا ہے۔ وقت گزرتا چلا جاتا ہے اور اتفاق سے انجینئر

کے معاون کا بیٹا اور انجینئر کی بیٹی شہر میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں جہاں وہ حصول علم کے لیے مقیم ہیں۔ لڑکے کو انجینئر کی بیٹی میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے اور ایسا ہی لڑکی کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ تعلیم سے فراغت کے بعد انجینئر لڑکے کو اپنی فیکٹری کا منیجر بنا دیتا ہے اور اسے پھر جاگیردارنی کے پاس بھیجتا ہے کہ اسے گاؤں میں فیکٹری، ہسپتال اور سکول بنانے کی ترغیب دی جائے۔ لڑکا جاگیردارنی سے محبت کی حد تک متاثر ہو جاتا ہے۔ دریں اثنا انجینئر کو یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کی بیٹی نوجوان منیجر سے محبت کرتی ہے۔ چنانچہ وہ اسے واپس بلوا لیتا ہے اور اپنی بیٹی سے شادی کے لیے مجبور کرتا ہے۔ "گردش" ہمارے سامنے دو طرح کے نتائج لاتا ہے۔ اوّل یہ کہ جاگیردار اور وڈیرے اپنی فرسودہ روایات کے خول سے باہر نہیں آنا چاہتے اور دوم یہ کہ ہر انسان کسی نہ کسی مرحلے پر آ کے خود غرض ضرور ہو جاتا ہے کہ ایسا کرنا اس کی گھٹی میں پڑا ہے۔" (۲۸)

جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں کو بیان کرنے والا ایک اور کھیل جانگلوس ہے۔ ابتداء میں تو اس کی کہانی ایک انگریزی سیریل "فوجیٹو" سے مماثل نظر آتی ہے۔ (۲۹) لیکن بعدازاں کہانی پاکستانی معاشرت کی طرف بل کھاتی جاتی ہے۔ دو قیدی جیل سے بھاگ کر مختلف گھروں میں پناہ لیتے پھرتے ہیں۔ جہاں انہیں غریبوں کی غربت اور جاگیردارانہ نظام کی بہت سی خامیوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ (۳۰)

جاگیردارانہ نظام پر لاہور مرکز سے پیش کی جانے والی ایک اور سیریل "پیاس" ہے۔ اصغر ندیم سیّد کی تحریر کردہ یہ ڈراما سیریل ۱۹۸۹ء میں پیش کی گئی۔ یہ کھیل بنیادی طور پر ایسے موضوع کا احاطہ کرتا ہے جس میں جاگیردارانہ نظام کے تحت پیدا ہونے والی، پاکستان کی معاشی اور سیاسی نظام کی خرابیاں اور ان خرابیوں کی بدولت ملک میں پیدا ہونے والے معاشی اور قانونی مشکلات کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ کھیل ان لوگوں کے اغراض کی نقاب کشائی کرتا ہے جو اقتدار اور طاقت کے نشے میں کسی لحاظ سے اپنے آپ کو ملکی دعویدار سے کم

نہیں سمجھتے۔

> "Piyas" was an attempt at exposing the paradoxes and hypocrises of Punjab's feudal aristoeracy. Three major conflicts which have been successfully depicted in the serial are among different strata of society; between men and women coming of different social backgrounds; and between the younger and older generations. also, it portrayed yearnings of the people from different social and economic groups for the truth in a society plagued by conflicts."(۳۱)

پنجاب اور سندھ کے جاگیردارانہ نظام اور وڈیرہ سسٹم کو ہدفِ تنقید بنانے والا ایک ڈراما سیریل یونس جاوید کا تحریر کردہ ''پت جھڑ'' (۱۹۹۱ء) ہے۔ اس ڈراما سیریل کا مرکزی خیال یہ ہے کہ ہمارے معاشرے کے زمیندار اور جاگیردار اپنی حاکیت زر اور زمین کے معاملے میں اس قدر حریص واقع ہوئے ہیں کہ وہ ''وارث'' کے چودھری حشمت اور ''دیواریں'' کے وڈیرے کی طرح صرف دوسروں پر ہی ظلم نہیں ڈھاتے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ وہ زمین کے چکروں میں اپنی اولاد کو بھی نہیں بخشتے۔ دراصل یہ اس قدیم روایت کے باقیات ہیں جس کے تحت بیٹیوں کو زندہ درگور کر دیا جاتا تھا۔ یہ اسی روایت کا شاخسانہ ہے کہ آج بھی ہمارے معاشرے میں بیٹیوں کو بدقسمتی سے منحوس تصور کیا جاتا ہے اور ہر باپ بیٹے کی خواہش کرتا ہے۔

''پت جھڑ'' ایک ایسے جاگیردار کی کہانی ہے جس کی بیٹی اپنی مرضی سے نکاح کر لیتی ہے۔ وہ جاگیردارانہ معاشرہ جس میں جاگیردار خود کو اپنے گھرانے اور ماتحتوں کی سانسوں کا بھی مالک تصور کرتا ہے۔ یہ عمل اس کے لیے کیونکر قابل برداشت ہوسکتا تھا۔ جاگیردار اپنے داماد کو قتل کروا دیتا ہے اور بیٹی کو پاگل قرار دے کر پاگل خانے بھجوا دیتا ہے۔ پاگل خانے میں ہی وہ ایک بیٹے کو جنم دیتی ہے اور مر جاتی ہے۔ اس کا بیٹا

معاشرے کی تندی و تیزی کا مقابلہ نہیں کر پاتا۔

بے یار و مددگار اور بے سہارا ہوتے ہوئے اس کے لیے سماجی گرم و سرد کا سامنا ممکن نہیں رہتا لہٰذا وہ پاگل خانے میں ہی آ کر پناہ لیتا ہے۔ یونس جاوید نے بالکل درست کہا ہے:

> ''فیوڈل زندگی میں انسان عام انسانی قدروں کو بھلا دیتا ہے۔ ہمارے لینڈ لارڈ اپنی زمینوں کے ساتھ اپنی اولاد سے بڑھ کر محبت کرتے ہیں اور اپنی بیٹیوں کو بھی تمام شرعی حقوق سے عاری رکھنا چاہتے ہیں۔''(۳۲)

نورالہدیٰ شاہ کی معروف ڈراما سیریل ''ماروی'' (۱۹۹۳ء) دراصل قدیم قصے ''عمر ماروی'' کی جدید صورت ہے۔ بنیادی قصہ یہی ہے کہ ایک جاگیردار کا بیٹا عمر گاؤں کے ایک غریب سکول ماسٹر کی بیٹی ماروی کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے لیکن امیر اور غریب دو طبقات کے درمیان تعصب کی اونچی دیوار، نہ عمر اور ماروی کو ملنے دیتی ہے اور نہ امارت اور غریبی کو۔ کھیل میں ماروی کے باپ پر ڈھائے جانے والے مظالم، کھیت پر ہونے والا تشدد، ماروی کا اغواء اور پولیس کی عاشق علی کے حق میں جانبداری خالصتاً سندھ کے وڈیرہ سسٹم کی مثالیں ہیں۔ دوسری طرف عاشق علی کی مصلحت اندیشی، عاشق علی کی بیوی کا ماسٹر پالنی کو پیسے دے کر ماروی کو بھگا لے جانے کو کہنا، علی نواز سومرو کی منافقت اور عمر سومرو اور لیلیٰ کا مثبت کردار، اس حقیقت کی غماز ہیں کہ جاگیردارانہ نظام کی مضبوط دیواروں میں دراڑیں آ رہی ہیں۔ عاشق علی اور علی نواز سومرو، ذہنی طور پر کٹر جاگیردار ہیں۔ لیکن تعلیم اور موجودہ حالات نے ان پر یہ واضح کر دیا ہے کہ اب محض طاقت کے قانون کے ذریعے ماروی جیسی عورتوں سے من مرضی کے بیانات نہیں دلوائے جا سکتے۔ ماروی پر عدالت میں وکیل کی طرف سے سخت جرح اور پنچایت کی طرف سے کاری قرار دینے کا اعلان ان حقیقتوں کی طرف اشارے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں آج بھی عورت مظلوم و مجبور ہے۔

مجموعی طور پر ماروی ایک ایسا کھیل ہے جس میں جاگیردارانہ نظام کے مظالم اور مجبور معاشرے کی

اس کشمکش کو دکھایا گیا ہے جس میں بالآخر مظلوم کی آواز بھی کسی حد تک سنی جانے لگی ہے جو ظلم کے اندھیرے میں امید کی کرن تو ہے لیکن اس کرن کو سورج بننے میں ابھی وقت لگے گا۔

شاہد ندیم کی تحریر ''زرد دوپہر'' (۱۹۹۴ء) ہمارے سیاسی نظام پر تنقید ہے اس میں دکھایا یہ گیا ہے کہ دو مختلف سیاسی قوتیں ایک دوسرے کے خلاف برسر پیکار ہیں۔ اپنے اپنے مفادات دونوں کے پیش نظر ہیں اور عوام کی پرواہ کسی کو بھی نہیں۔ کہانی ایک ایسے شخص کے گرد گھومتی ہے جسے ایک سیاسی گروہ اپنے مفادات کے تحت قتل کروا دینا چاہتا ہے۔ جبکہ دوسرا سیاسی گروہ اسی شخص کو اپنے سیاسی ہتھکنڈوں کے لیے استعمال کرنا چاہتا ہے لہٰذا وہ اس کے تحفظ کی کوشش کرتا ہے۔ ان دونوں گروہوں کے ساتھ ایک تیسرا گروہ بھی ہے جو بغیر کسی مفاد کے اس شخص کو بچانا چاہتا ہے۔ اس رسہ کشی میں وہ شخص قتل کر دیا جاتا ہے۔ اس ڈراما سیریل میں ہمارے سیاسی نظام کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا ہے جس میں عوام الناس کی فکر کیے بغیر سیاسی گروہ اپنے اپنے مفادات کے لیے کام کر رہے ہیں۔ وہ عوام الناس کو تو کھلونا سمجھتے ہی ہیں ان کے لیے قانون نافذ کرنے والے ادارے اور انتظامی مشینری بھی آلہء کار اور کٹھ پتلی سے بڑھ کر کچھ نہیں۔

ڈاکٹر انور سجاد کی تحریر ''ابھی وقت ہے'' (۱۹۹۸ء) بھی ہمارے سیاسی نظام پر تنقید ہے۔ یہ ایک ایسے سیاستدان کی کہانی ہے جو پاکستانی معیشت پر سانپ بن کر بیٹھ چکا ہے۔ ایسے بزنس مین اور سیاست دان تمام سہولتوں سے خود مستفید ہونا چاہتے ہیں۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے کہ جس نے ہماری نئی نسل کو پریشانی اور غیر یقینی صورتحال سے دوچار کر دیا ہے۔ اس بزنس کی اولاد بھی نئی نسل کے ہیجان میں برابر کی حصہ دار بن چکی ہے۔ ان کے ذہنوں میں ایک خوف موجود ہے جو یہ سوچتے ہوئے مزید بڑھ جاتا ہے کہ ہماری دادی اور ماں نے ہماری بہتر تربیت کی اور ہمیں پروان چڑھایا لیکن ہمارا باپ غلط روش پر چل کر ملک و قوم کے ساتھ بد دیانتی کا مرتکب ہو رہا ہے۔ ایسے میں اگر نئی نسل کوئی غلط قدم اٹھائے تو اس کا محرک بھی وہی لوگ بنتے ہیں جو پاکستان کی معیشت اور سیاست پر قبضہ جمائے حقوق کی غیر مساوی تقسیم میں مصروف کار ہیں۔

''اس ڈرامے میں زر پرست طبقے کے ایسے افراد کا المیہ بیان کیا گیا ہے جو ہوس زر میں اخلاقی اقدار سے عاری ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اپنی بے پایاں مصروفیت، دو غلے پن اور خود پسندی کے باعث ایسے لوگ اپنی اولاد کے قرب سے بھی محروم ہو جاتے ہیں۔ اس طبقے کی نوجوان نسل مناسب توجہ، رہنمائی اور محبت سے محروم ہونے کے باعث اپنی منزل، رشتوں، حتیٰ کہ شناخت تک کے بارے میں مشکوک ہیں اور اس دکھ، غصے اور جھلاہٹ میں جرائم، لاقانونیت اور بے راہی روی کا شکار ہو رہی ہے۔''(۳۳)

"Writer in the prespective of Pakistan movement it represented the contrast between two generations, one that gave sacrifices for the home land and the other being totally unaware of the sacrifices on the part of their forefather, started to destabilize their own country by doing corruption."(۳۴)

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ ''جانشین''، ''دکھوں کی چادر''، ''میرا بھائی''، ''ایک اور دریا کا سامنا''، ''جنگل''، ''آسمان تک دیوار''، ''ناموس''، ''ہوائیں''، ''اچانک''، ''نشیمن''، ''دن''، ''دلدل''، ''تیسرا راستہ''، ''دھند کے اس پار''، ''زندگی بدلتی ہے''، ''آن''، ''محرم سیال''، ''ایف آئی آر''، ''پکنک''، ''اسٹیٹس''، ''ان سے ملیے''، ''اپنے لوگ'' جیسے ڈراما سیریل اور طویل دورانیے کے کھیل بھی جاگیردارانہ نظام کی خرابیوں اور سیاسی نظام اور سیاست دانوں کے غلط رویوں، انتظامیہ اور قانون نافذ کرنے والے اداروں اور ایسے دوسرے موضوعات پر پیش کیے گئے۔ یوں اردو ٹیلی ویژن ڈراما نگاروں نے اس حقیقت کا ادراک کرتے ہوئے کہ ادب محض تفریح طبع کا ذریعہ نہیں، اصلاح معاشرت میں اپنا کردار ادا کیا۔

کسی بھی علاقے کا ادب وہاں کے لوگوں کے رہن سہن، میل ملاپ، عادات و اطوار، اخلاقیات اور نظریات، رسوم و رواج اور روایات، گویا وہاں کی تہذیب و ثقافت اور اقدار کا امین ہوتا ہے۔ ادبی پیشکش اور

تحریریں بھی ہمیں روایات، رسوم و رواج، اقدار اور ثقافتی ارتقاء کا پتہ دیتی ہیں کیونکہ ادیب کا کام محض اس سب کو بیان کر دینا نہیں ہوتا جو اس کے سامنے ہوتا ہے بلکہ ادیب کا ایک اہم فریضہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ غلط پر تنقید اور صحیح کی تعریف کرنے کے ساتھ ساتھ وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ اسی طرح ادیب کے عصری شعور کا اندازہ ہوتا ہے۔

ہمارے ڈراما نگار اس حقیقت سے بخوبی آگاہ ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی اور سیاسی ذیل میں لکھے گئے ڈرامے اپنے اندر منفی اقدار کی تنقیص، مثبت اقدار کی توصیف اور بدلتی ہوئی اقدار کی توضیح سمیٹے ہیں۔ گزشتہ اوراق میں معاشرتی برائیوں، نوجوان نسل کے مسائل، جرم و سزا کے موضوعات نیز جاگیردارانہ نظام اور سیاسی ڈھانچے پر لکھے گئے ڈراموں کا محاکمہ اس امر کا غماز ہے کہ ہمارے ڈراما نگاروں نے کس طرح ہماری دھرتی کی مختلف اقدار اور ثقافت کی عکاسی کی۔ مذکورہ ڈراموں میں خاص طور پر ایسی روایات اور رسوم کو ہدفِ تنقید بنایا گیا جو کسی نہ کسی طور ہمارے معاشرتی ڈھانچے کو منفی طور پر متاثر کر رہی ہیں۔ اب ان نمائندہ ڈراموں کا جائزہ لیا جائے گا جو ہمارے معاشرے کی مروّج اقدار اور ثقافت کا احاطہ کرنے کے ساتھ ساتھ اقدار کے ارتقاء پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

بیسویں صدی میں دنیا نے بہت تیزی سے ترقی کی۔ فاصلے کم ہو گئے اور وقت کی رفتار بڑھ گئی۔ نتیجتاً وسیع و عریض دنیا سمٹ کر عالمگیر گاؤں کی صورت اختیار کر گئی۔ یوں کسی بھی معاشرے کی ثقافت رسوم و رواج اور اقدار کلیتاً اس معاشرے کا خاصہ نہ رہیں بلکہ دوسری معاشرتوں نے اپنے مزاج کے مطابق انجذابی عمل سے انہیں اپنی ثقافت اور اقدار کا حصہ بنا لیا۔ ذرائع ابلاغ نے اس میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ قیامِ پاکستان کے بعد پاکستانی معاشرے میں بھی بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ثقافت اور اقدار کے تغیراتی اور ارتقائی عمل کو اردو ٹیلی ویژن ڈراما نے بطریقِ احسن اپنا موضوع بنایا۔ پاکستان ٹیلی ویژن کے قیام کے بعد اشفاق احمد کا ''ٹاہلی تھلے''، ''شہر کنارے''، ''آج کا کھیل'' سیریز کے مختلف انفرادی کھیل، ''سٹوڈیو تھیٹر'' کے

کچھ انفرادی ڈرامے اس موضوع کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس سلسلے کی پہلی باضابطہ کوشش فاطمہ ثریا بجیا کا ڈراما سیریل ''آگہی'' (۱۹۷۹ء) ہے۔ یہ ایک ایسے راشی پولیس آفیسر کی کہانی ہے جسے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اپنی حقیقی اقدار کا احساس ہونے لگتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنی شہری زندگی کو ترک کر کے گاؤں چلا جاتا ہے اور مذہبی زندگی گزارنے لگتا ہے۔ تاہم اس کا بیٹا باغیانہ نظریات کا حامل ہے۔ وہ پسماندگی کی طرف اس سفر کو بالکل پسند نہیں کرتا اور شہر جا کر وہاں کی روشنیوں اور چکا چوند میں کھو جاتا ہے۔

دراصل یہ ڈراما ہماری سوچ کا عکاس ہے جس کے مطابق ہم بہت کچھ جانتے بوجھتے ہوئے اس سے چشم پوشی کرتے ہیں جو ہم کرنا نہیں چاہتے یا کر نہیں پاتے۔ بہر حال یہ آگہی ہمیں مثبت کی طرف سفر کے لیے اکساتی ہے۔ لیکن ہم نہ ادھر کے رہتے ہیں نہ اُدھر کے۔

پولیس افسر اپنے دامن سے بددیانتی اور رشوت کے داغ دھونے کے لیے مذہب میں پناہ تلاش کرتا ہے اور بیٹا اپنے خوابوں کی تعبیر اور خواہشوں کی تسخیر کے لیے شہر کی آزادروی میں پناہ لیتا ہے۔ دونوں اپنی اپنی جگہ حقیقت سے آگاہ ہیں۔ پولیس افسر کا اقدام اس لیے مستحسن نہیں کہ ہماری تہذیب وثقافت ہمیں پیچھے کی طرف دوڑنے کا سبق نہیں دیتی۔ جبکہ اس کے بیٹے کا رویہ اس لیے غلط ہے کہ ہماری تہذیب وثقافت ہمیں اپنے ورثے کو فراموش کر دینے کا درس نہیں دیتی۔ چنانچہ ''آگہی'' کا مقصد یہ ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اقدار کو بدلنا ہے لیکن اس کا نا تو یہ مطلب ہے کہ ہم پیچھے کی طرف سفر شروع کر دیں اور نا ہی یہ کہ ہم پیچھے کو بھول ہی جائیں۔

۱۹۸۲ء میں لاہور مرکز سے پیش کی جانے والی سلیم چشتی کی تحریر کردہ ڈراما سیریل ''نشیمن'' میں ہماری بدلتی ہوئی اقدار کی بہترین تصویر کشی کی گئی ہے۔ اگر ہم ''وارث'' اور ''نشیمن'' کا موازنہ کریں تو معلوم ہو گا کہ ''وارث'' میں گاؤں کا حکمران ایک سخت گیر جاگیردار مرد ہے جبکہ ''نشیمن'' میں حکمرانی ایک سخت گیر عورت کرتی ہے۔ ''دہلیز'' میں بھی ایک ایسا ہی منفی کردار ہے جو شہر میں اپنی جائیداد بناتا ہے اور گاؤں کو برباد

کرنے پر تلا ہوا ہے۔ جبکہ یہی کردار ''نشیمن'' میں ماہر تعمیرات کا ہے جو سلطان پور کی تباہی پر آمادہ ہے۔

موجودہ دور میں ہر شخص پرآسائش انفرادی زندگی کا خواہاں ہے۔ استوار رشتے اس کی نظر میں اہمیت ضائع کرتے جا رہے ہیں اور یہی وجہ کہ ہماری معاشرتی قدریں بھی تبدیل ہونا شروع ہو گئی ہیں۔ جو تبدیلی پیدا ہونی چاہیے تھی موجودہ تبدیلی اس تہذیب سے یکسر مختلف ہے۔ خاندانی انتشار، معاشرتی اور تہذیبی تضادات بڑھتے جا رہے ہیں۔ یہ ان انسانی رویوں کا کھیل ہے جو انسان کو سنوارتے ہیں۔ ان رویوں کی بھی عکاسی کی گئی ہے جو انسانی تخریب میں شامل رہتے ہیں۔

"Nasheman" had setup a polarity between the city and village. The city interferes with the village and endeavors to alter priorities of honor into profit. What follows is the rise of a clossus that stands thwart the two ways of life, one foot in the village and one in the city. Industrial enterprise is underpinned by ownership of cultivable land. The attraction of this phenomenon is genuine because it mirrors what is actually happing in our society." (۳۵)

ڈراما سیریل ''سمندر'' (۱۹۸۳ء) امجد اسلام امجد کی ایک ایسی تحریر ہے جس میں ہمارے معاشرے کے بڑھتے ہوئے مادہ پرستانہ رویوں اور رجحانات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ پانچ دوستوں کی کہانی ہے جو دولت کے خواب دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک امارت اعلیٰ اخلاقیات سے بہتر ہے۔ چنانچہ وہ اس مقصد کے حصول کے لیے سرگرداں ہو جاتے ہیں۔ ان پانچ دوستوں میں سے دو دوست ایسے ہیں جو مادہ پرست تو ہیں لیکن اپنے خوابوں کی تعبیر کے لیے منفی رستہ اختیار کرنے پر تیار نہیں۔ کیونکہ ان کا خیال ہے کہ حرام رزق انہیں سکون نہیں دے سکے گا۔ لیکن باقی تین دوست امارت کے تعاقب میں حلال اور حرام کی تمیز کے قائل نہیں۔

''قدیر: حکومت کا بجٹ اربوں میں ہوتا ہے۔ دو چار کروڑ سے حکومتیں

دیوالیہ نہیں ہوا کرتیں۔

باقر: تم دو چار کروڑ کی بات کرتے ہو۔ میں ایک روپے کی بد دیانتی بھی گناہ سمجھتا ہوں۔

شہباز: (سمجھاتے ہوئے) دیکھو باقر۔ جذباتی ہونے کا کوئی فائدہ نہیں۔ یہ بہتی گنگا ہے۔ ہر کوئی اس میں ہاتھ دھو رہا ہے۔ یا تو یہ ہو کہ تمہارے ایماندار ہونے سے باقی سب بھی سدھر جائیں گے۔ تو میں تمہارے ساتھ ہوں۔ مگر ایسا نہیں ہوگا۔ ایسا نہیں ہوگا۔

باقی: نہ ہو لیکن ہمیں دوسروں کا نہیں اپنا حساب دینا ہے شہباز۔"(۳۶)

ہوسِ زر کے نشے میں مست تینوں دوست ایک ایماندار دوست کو قتل کروا دیتے ہیں اور دوسرے پر قتل کا الزام لگا دیتے ہیں۔ یوں وہ دونوں ان کے رستے سے ہٹ جاتے ہیں۔ لیکن پھر ایک ایسا وقت آتا ہے کہ یہ تینوں اپنے ہی جلائے ہوئے الاؤ میں جل جاتے ہیں۔ ڈراما سیریل اس امر کا عکاس ہے کہ ہمارے ہاں معیارات اور اقدار بدلتے چلے جا رہے ہیں، امانت اور دیانت، رواداری اور خلوص کی جگہ ہوس اور لالچ، حرص اور مادہ پرستی لیتے جا رہے ہیں۔

منو بھائی کا تحریر کردہ ڈراما سیریل "ابابیل" (۱۹۸۶ء) شہری اور دیہی اقدار کی عکاسی کرتا ہے۔ اس سلسلہ وار کھیل میں ایک شادی شدہ جوڑا بہتر معیار زندگی کی تلاش میں گاؤں سے شہر آ کر آباد ہو جاتا ہے۔ شہر کی رونقیں، چہل پہل، آسائشیں اور رنگینیاں شروع میں تو انہیں بہت متاثر کرتے ہیں لیکن بعد ازاں ان پر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ ظاہری طور پر جاذب نظر آنے والا شہر کا مرتبان اندر سے خالی ہے۔ کیونکہ وہ خلوص، اخلاق، بھائی چارہ اور مساوات جو وہ دیہی زندگی میں چھوڑ کر آئے تھے، شہر میں انہیں نام کو نہیں ملتا۔ شہر کی تیز زندگی میں ہر شخص اپنے اپنے ہدف کے تعاقب میں اس قدر خود غرض ہو چکا ہے کہ اس کے نزدیک خلوص،

سچائی اور ایمانداری جیسی اقدار بے معنی ہو کر رہ گئی ہیں۔ طویل ڈراما سیریز ''سونا چاندی'' میں بھی منّو بھائی نے کچھ ایسی ہی صورتحال پیش کی تھی، جس میں سونا اور چاندی بغرض ملازمت شہر میں آتے ہیں اور ان کی مختلف گھروں میں نوکریوں سے شہری اقدار کی حقیقت کا پردہ چاک ہوتا ہے اور ''ابابیل'' کی طرح یہ احساس جاگزیں ہوتا ہے کہ شہری اقدار مادہ پرستی کی طرف مائل ہیں اور دیہات میں اب بھی خلوص پایا جاتا ہے۔

۱۹۸۷ء میں اصغر ندیم سیّد نے چولستانی رہن سہن اور تہذیب و ثقافت کی عکاسی کرنے کے لیے ''دریا'' کے نام سے ڈراما سیریل تحریر کی۔ اس ڈراما سیریل کی خاص بات اقدار کا بدلاؤ نہیں بلکہ اس میں پہلی مرتبہ تھر اور چولستان کا طرزِ زندگی پیش کیا گیا ہے اور یہی اس کا خاصا ہے۔ چولستانیوں کی زبان، ان کا رہن سہن، رسوم و رواج اور روایات پیش کر کے اصغر ندیم سیّد ہمارے سامنے ایک ایسی ثقافتی روایت لائے ہیں جس سے شہروں کی نوجوان نسل لاعلم تھی اور وہ لوگ جو اس تہذیب و ثقافت کو جانتے بھی تھے ان کی آگہی میں بھی وسعت پیدا ہوگئی۔

''خواجہ اینڈ سن'' (۱۹۸۸ء) عطاء الحق قاسمی کی ایک ایسی تحریر ہے جس میں لاہور کے اندرون شہر کی زندگی دکھائی گئی ہے۔ اس ڈرامے کی کہانی زیادہ اہمیت کی حامل نہیں۔ اہم بات کرداروں کا مخصوص لہجہ، رسوم و رواج، رشتے ناتوں کی نوعیت، محبت، ہمدردی اور خلوص نیز اندرون شہر کا خاص بلند و بانگ اندازِ تخاطب ہے جو لاہور کا خاصا ہے۔ عطاء الحق قاسمی نے اس ڈرامے میں اندرون شہر کی تصویرکشی کی بڑی کامیاب کوشش کی اور یہ بتانے میں کامیاب ہوئے کہ طرزِ بود و باش دو الگ شہروں کا ہی مختلف نہیں ہوتا بلکہ ایک شہر کے مختلف علاقوں میں رہنے والے لوگ بھی طرزِ فکر میں مختلف ہو سکتے ہیں۔

۱۹۸۸ء میں پیش کی جانے والی ڈراما سیریل ''وادی'' میں منّو بھائی نے پوٹھوہار کی ثقافت کو پیش کیا ہے۔ ''خواجہ اینڈ سن'' اور ''دریا'' کی طرح یہ کھیل بھی توضیحی نوعیت کا ہے جس میں اقدار کے بدلاؤ یا رسوم و رواج کے روبہ زوال ہونے کی بات نہیں کی گئی بلکہ ایک خاص علاقے کی ثقافتی روایات کو موضوع بنایا

گیا ہے۔

"یہ کہانی ۱۹۲۲ء سے شروع ہو کر ۱۹۴۷ء تک آتی ہے۔ ۱۹۲۲ء میں کرم خان کی عمر ۴۷ سال اور رحمت خان کی عمر ۴۴ سال ہے۔ چھوٹے اور بڑے خانوں کا آپس میں محبت، بہت اچھا سلوک اور بھائی چارہ ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان کے ہاں باہمی شادیوں کا رواج بھی دکھایا گیا ہے۔ پہاڑی علاقے کی ثقافت ان کے رسوم و رواج اور دیگر سماجی تعلقات پر مبنی یہ کھیل اس علاقے کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔"(۳۷)

" 'Wadi' portrays the story of the descendents martial tribe from the pothohar region picturised on the original locale, the serial aims at projecting the customs, dresses and folklore of people of the hilly hinterland of the Punjab punctuated with folk songs and dance of the region, the story of the play raced in such manner as to unfold its thematic thrust even in the first episode supported that a large cost comprising experience performes."(۳۸)

مذکورہ سلسلہ وار کھیلوں کے علاوہ بانو قدسیہ کا طویل دورانیے کا کھیل "سرخ بتی" (۱۹۹۳ء) بھی ہماری بدلتی ہوئی قدروں کا عکاس ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہم لوگ دنیاوی مصروفیات میں اس قدر کھو گئے ہیں کہ دین سے دور ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اب ہمیں اللہ تعالیٰ یاد تو آتے ہیں لیکن مشکل کی صرف ان گھڑیوں میں جب ہمیں کوئی اور نجات دہندہ نظر نہیں آتا۔ ایک لڑکا حادثاتی طور پر ایک شخص کو گاڑی کے نیچے کچل بیٹھتا ہے۔ وہ شخص ہلاک ہو جاتا ہے اور لڑکے کو گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ لواحقین ایک طرف اس کی رہائی کی کوشش کرتے ہیں تو دوسری طرف اس گھر میں جس میں شاید کبھی نماز بھی نہیں پڑھی گئی ہوگی، ہر وقت قرآن کی تلاوت اور وظائف ہونے لگتے ہیں۔ لڑکا بچ جاتا ہے۔ سب کلمۂ شکر ادا کرتے ہیں لیکن بدقسمتی کی

بات یہ ہے کہ بعد میں کسی کو بھی رب یاد نہیں رہتا۔ زندگی کی مصروفیات ایک مرتبہ پھر اللہ اور اللہ کے دین پر غالب آجاتی ہیں۔ اس کھیل کے ذریعے بانو قدسیہ نے اس حقیقت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ ہمارے معاشرے کی ترجیحات بدلتی جا رہی ہیں اور نظریاتی مملکت کا یہ معاشرہ فی الحقیقت لادینیت کی طرف بڑھ رہا ہے۔

مذکورہ ڈراما سیریلز میں طویل دورانیے کے کھیل کے علاوہ بھی ٹیلی ویژن پر ہماری بدلتی ہوئی قدروں، سرمایہ دارانہ زر پرست سوچ، کمزور ہوتے ہوئے عقائد، دیہی اور شہری زندگی کی تفریق، خلوص کی کمی اور ایسے دوسرے بہت سے موضوعات پر ڈرامے پیش کیے گئے۔ بغور دیکھا جائے تو گھریلو زندگی کے المیوں سے لے کر بدلتی ہوئی اقدار تک تمام تر ایسے موضوعات ہیں جو معاشرے کے کم و بیش ہر طبقے کا احاطہ کرتے ہیں۔ کیونکہ ٹیلی ویژن کا ادارہ اس حقیقت کے ادراک سے کھولا گیا تھا کہ پاکستانی معاشرہ مختلف لسانی، نسلی اور سطحی طبقات میں منقسم ہے لہٰذا لازمی تھا کہ ہر طبقہ اپنے اپنے رجحانات، رویوں اور ڈھانچے کے مطابق ٹیلی ویژن کو رد و قبول کرے۔ ٹی وی ڈراما ٹیلی ویژن کا مقبول ترین پروگرام تھا۔ لہٰذا اس حقیقت کو ٹیلی ویژن ڈراما کے ہدایت کاروں اور ڈراما نگاروں نے خاص طور پر محسوس کیا۔

وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انسانی معاشرہ پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا چلا جا رہا ہے۔ انسانی ترقی نے جہاں ذہن کو وسعت دی ہے وہیں مختلف افکار و نظریات کے بیک وقت پرچار سے مختلف النوع قسم کی ذہنی الجھنیں بھی قائم ہو گئی ہیں۔ اسی طرح طبقاتی تقسیم اور نسلی امتیاز، معاشرتی تفاخر اور گروہی تحقیر، لسانی مسائل اور جمالیاتی کشش، ذہنی اضطراب اور فکری دھند لکے اور اس نوع کے بہت سے جانے انجانے مسائل شعوری اور غیر شعوری سطح پر آج کے انسان کو متاثر کر رہے ہیں۔ انہی عوامل کو نفسیاتی عوامل کہا جاتا ہے۔ آج کی پیچیدہ تر دنیا میں نفسیات کی اہمیت بڑھتی ہی چلی جا رہی ہے۔ اردو ٹی وی ڈرامانے اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے اس پہلو کو بھی اجاگر کیا۔ اس سلسلے میں کوئی قابل ذکر سلسلہ وار کھیل تو پیش نہیں کیا گیا۔ تاہم طویل دورانیے

کے کھیلوں میں ان موضوعات کو خاصی جگہ ملی۔ اسی طرح چند ایک ڈراما سیریز کے انفرادی کھیلوں میں نفسیاتی موضوعات پر ڈرامے لکھے گئے۔ ذیل میں نفسیاتی نوعیت کے انہی نمائندہ ڈراموں پر محاکمہ پیش کیا جاتا ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا نام اشفاق احمد کی ڈراما سیریز ''حیرت کدہ'' ہے۔ ۱۹۷۰ء میں پیش کی جانے والی اس سیریز کے موضوعات فلسفیانہ، متصوفانہ، مابعدالطبیعاتی اور نفسیاتی نوعیت کے تھے۔ اس سیریز میں تیرہ مختلف کہانیاں پیش کی گئیں۔ ان میں ''سونا ملے نہ پانی ملے''، ''فرار''، ''بہن بھائی''، ''پیغام ربانی اور ہے''، ''ایسی بلندی، ایسی پستی'' اور ''آدم زاد'' میں نفسیاتی نوعیت کے اشارے ملتے ہیں۔ ''سونا ملے نہ پانی ملے'' میں نواب کی صُوباں سے محبت اور بعدازاں شہر جا کر کسی اور سے شادی کر لینا۔ پھر صوباں کی محبت کا احساس جاگزیں ہونے پر واپسی کا سفر اختیار کرنا بکھری ہوئی نفسیات کا عکاس ہے۔ ''بہن بھائی'' میں راشدہ، یوسف اور راشدہ کے شوہر کی مختلف نفسیات ہمارے معاشرے کے عمومی کرداروں کی نفسیات کی عکاس ہیں۔ راشدہ کے شوہر کے لیے نفسیاتی طور پر یہ یقین کرنا ممکن نہیں کہ راشدہ اتنے عرصے تک ایک غیر مرد کے ساتھ رہی لیکن ان کے درمیان کوئی جذباتی تعلق قائم نہ ہوا۔ جبکہ راشدہ اور یوسف کی نفسیات اس امر کی غماز ہیں کہ رشتہ محض سوچ کے مثبت یا منفی ہونے سے پاک اور ناپاک ہوتا ہے اور تعلق کی پاکیزگی کے لیے رشتوں کا خونی ہونا ضروری نہیں۔

''فرار'' اور ''پیغام ربانی اور ہے'' خالصتاً طبیعیاتی اور نفسیاتی نوعیت کے کھیل ہیں۔ ''فرار'' میں کلیم کی منقسم شخصیت کو نفسیاتی عارضہ بھی تصور کیا جا سکتا ہے اور اس کی ذو وجودیت (Bi-location) کو مابعدالطبیعاتی بھی تصور کیا جا سکتا ہے۔ دونوں صورتوں میں کلیم کا کردار ابنارمل نفسیات کا عکاس ہے۔ جبکہ ''پیغام ربانی اور ہے'' میں چھٹی حس کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سیٹھ یوسف کا کسی تار کا انتظار کرتے رہنا اور اسی نوعیت کی خبر حاصل کرنا جس کا وہمہ اسے وقت سے پہلے تھا، ایک خاص نفسیاتی کیفیت یا صلاحیت کا غماز ہے جس کے تحت انسان کو وقت سے پہلے بہت سے واقعات کے اشارے مل جاتے ہیں۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا مرکزی کردار ''جبین'' ہے جو ایک آسیب زدہ گھر میں رہنے کے باعث خود پر ایک روح کے ورود کے نتیجے میں وہ کچھ پالیتی ہے جو اس ذی روح کا خواب تھا۔ وہ ایک مشہور گلوکارہ بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی عاجزی اور انکساری غرور میں بدلتے ہی اس کی بلندی پستی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

''آدم زاد'' ایک ایسی نوجوان لڑکی سکینہ کی کہانی ہے جس کی زندگی کا فطری خلا ظاہری طور پر ایک جن پورا کرتا ہوے جو سکینہ سے محبت کرتا ہے اور جس پر سکینہ بھی جان چھڑکتی ہے۔ لیکن حقیقی محبت میسر آ جانے پر اس کا جن جنون کی طرح اتر جاتا ہے۔

''سکینہ: تو ٹھیک کہا کرتی تھی۔ صرف باتیں کرنے والا، صرف باتیں سننے والا ہی کافی نہیں ہوتا۔ جب اس نے میری نبض پر ہاتھ رکھا تو یوں محسوس ہوا جیسے اس کی انگلیوں سے میری رگوں تک ایک خاموش آگ بہتی چلی گئی۔ ایک ان کہا وعدہ ہو گیا ایک گھڑی میں۔'' (۳۰)

یہ ڈراما انسان کی اس فطری نفسیات کا عکاس ہے جس کے تحت وہ چاہنا اور چاہے جانا چاہتا ہے اور چاہنے والے کی عدم موجودگی میں بسا اوقات ایسے آئیڈیلز بنا بیٹھتا ہے جن کا خیالی روپ کئی مرتبہ جن کی طرح ظاہر ہو جاتا ہے اور کئی مرتبہ خوابوں میں آ کر تنگ کرتا ہے۔

''حیرت کدہ'' کے بعد نفسیاتی پہلو کو اجاگر کرتے ہوئے کوئی خاص ڈراما پیش نہیں کیا گیا۔ اس دور میں سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، اشفاق احمد، بانو قدسیہ اور ایسے دوسرے افسانہ نگاروں کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی جس میں نفسیاتی پہلو ملتے ہیں۔ تاہم خالصتاً نفسیاتی نوعیت کے کھیل ۱۹۸۱ء سے شروع ہونے والے طویل دورانیے کے کھیلوں میں ہی دیکھنے کو ملے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ دس سال کے عرصے

میں نفسیاتی پہلو ڈراما نگاروں کے پیش نظر تھا ہی نہیں۔ ''خدا کی بستی''، ''شہزوری''، ''انکل عرفی''، ''جزیرہ''، ''جگ بیتی''، ''جھوک سیال'' اور اس قسم کے دوسرے معاشرتی نوعیت کے ڈرامے اپنے اندر مختلف نفسی کیفیات اور احساسات لیے ہوئے ہیں اور اگر ان کے مرکزی کرداروں کا مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ہر ایک ڈراما اپنے اندر کسی نہ کسی حد تک نفسیاتی پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔

۱۹۸۱ء میں پاکستان ٹیلی ویژن لاہور مرکز سے محمد نثار حسین کی سربراہی میں طویل دورانیے کے کھیل پیش کرنے کا سلسلہ شروع ہوا تو یکے بعد دیگرے نفسیاتی نوعیت کے ڈرامے دیکھنے کو ملے۔ ڈراما ۸۱ء کا پہلا طویل دورانیے کا کھیل ہی نفسیاتی ڈراما کی عمدہ مثال ہے۔ یونس جاوید کے تحریر کردہ کھیل ''کانچ کا پل'' میں ڈاکٹر شاہدہ کے روپ میں بکھری ہوئی تشنہ کام نفسیات کی بہترین تصویر ملتی ہے۔ ایک ایسی لڑکی جس نے اپنے سامنے اپنے والدین کی علیحدگی کو دیکھا ہو جو ٹانگوں سے معذور اپنی ماں کی نگہداشت کا واحد ذریعہ ہو، جس کا منگیتر مادہ پرستی کے باعث اسے چھوڑ کر بیرون ملک چلا جائے جو اپنی انا پرستی کے باعث اسے نہ روک سکے اور جو اپنی تشنہ شخصیت کو مریضوں کی مسیحائی میں مکمل کرنے کی کوشش کرے۔ ایسے انسان کی نفسیات یقیناً بکھراؤ کا شکار ہو جایا کرتی ہے۔

ڈاکٹر شاہدہ کو اپنی جوانی کے آخری دنوں میں گلّو کی محبت میسر آتی ہے لیکن تب تک محبت اور اس کے متعلق اس کے خیالات تشکیک سے اس حد تک بھر گئے ہیں کہ وہ گلّو کے خلوص اور صداقت پر بھی شک کرتی ہے۔ اس نے اپنی ماں کو اپنے شوہر کو دھتکارتے دیکھا ہے اور وہ خود اپنے منگیتر یوسف کے ہاتھوں دھتکاری گئی ہے۔ لہٰذا اب اس کے نزدیک محبت کی حقیقت، حقیقت ہی نہیں رہی۔ ذیل میں ڈاکٹر شاہدہ اور اس کی ماں بیگم نثار کا مکالمہ دونوں کی نفسیات کا عکاس ہے۔

''بیگم نثار: میں نتیجے پر پہنچ گئی ہوں۔ اس نے تمہیں کچھ یاد دلایا ہے۔ میرے کہنے کے باوجود تم نے اس دروازے کو بند

رکھا۔ کسی نہ کسی کو دستک تو دینا ہی تھی اس پر اور...... یہ
فطری امر ہے۔ (رک کر نرمی سے) میں اسے برا نہیں
سمجھتی بیٹے۔

ڈاکٹر شاہدہ: ہاں ہاں۔ آپ کیوں سمجھیں گی برا؟

بیگم نثار: میں اسے بھی سمجھاؤں گی۔ مگر تم سے بھی کہتی ہوں کہ
میرے ہوتے ہوئے اس باب کو مکمل کرلو (لمحہ بھر کے لیے
دونوں خاموش ہیں۔ صرف کلاک کی ٹک ٹک ہے) میں نہ
ہوں گی تو میری باتیں یاد آئیں گی تمہیں...... گلو نے زبان
کھول کر مجھے بھی احساس دلایا ہے کہ...... غافل رہی ہوں
میں تم سے...... یہ لمحہ تو بہت پہلے گزرنا چاہیے تھا۔

ڈاکٹر شاہدہ: ابو کو دھتکارتے ہوئے تو آپ کو کوئی احساس نہ ہوا۔ وہ
لمحہ تو بہت پہلے گزر گیا۔

بیگم نثار: ہاں ٹھیک کہا تم نے۔ غلطی کا احساس جب بھی ہو جائے
اس کی سنگینی کم کر دیتا ہے۔ مجھ سے غلطیاں ہوئی ہیں
ضروری نہیں کہ تم بھی انہیں دہراؤ۔'' (۴۰)

منقولہ بالا مکالمہ بیک وقت شکست خوردہ نفسیات اور شکست آمادہ نفسیات کا ترجمان ہے۔ بیگم نثار کو وقت گزر جانے کے بعد اپنی حقیقت کا ادراک ہو چکا ہے جبکہ ڈاکٹر شاہدہ اس عمل سے گزر رہی ہے لیکن چونکہ اس کے خیال میں اس نے ماضی کے مشاہدات سے یہ نتیجہ اخذ کر لیا ہے کہ رشتے اس قدر مضبوط نہیں ہوتے جتنے وہ نظر آتے ہیں لہٰذا وہ خود کو اب کسی نئی زنجیر کا پابند نہیں کرنا چاہتی۔ مجموعی طور پر ڈراما ہمارے

معاشرے کے بہت سے ایسے لوگوں کی مایوس کن اور بکھری ہوئی نفسیات کی عکاسی کرتا ہے جو اپنی محرومیوں کے باعث سب میں ہوتے ہوئے بھی خود کو تنہا محسوس کرتے ہیں اور اپنی تنہائی کو اس لیے ختم نہیں کرنا چاہتے کہ ان کے خیال میں ان کی تنہائی کا خاتمہ ان کی انا کو اور ان کی انا کا خاتمہ ان کے وجود کو ختم کر دے گا۔

''ڈراما ۸۱ء'' کے طویل دورانیے کے کھیلوں میں نفسیاتی نوعیت کا ایک اہم کھیل مُنّو بھائی کا ''دروازہ'' ہے۔ اس کا موضوع اس کی کہانی سے کہیں زیادہ گہرا اور موثر ہے۔ انسان آغازِ آفرینش سے آخری سانس تک خارجی دنیا میں منزل کا تعاقب کرتا ہے اور اپنے اندر کی دنیا کی تسخیر کی کوشش ہی نہیں کرتا۔ مُنّو بھائی اس کھیل میں ایک ایسے ہی دروازے کی نشاندہی کر رہے ہیں جو ذات کے اندر کھلتا ہے اور ان اسرار و رموز کو وا کرتا ہے جس کے لیے بصارت نہیں بصیرت درکار ہوتی ہے۔ لیکن یہ دروازہ مادہ پرست اور مادیت پسند لوگوں پر نہیں کھلتا بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ انہیں اس دروازے کی حقیقت کا ادراک ہی نہیں ہوتا۔ بقول محمد سلمان بھٹی:

> ''یہ دروازہ ہر شخص کو دکھائی نہیں دیتا۔ اس کے لیے ریاضت کی ضرورت ہے۔ یہ ریاضت اور کٹھن مراحل طے کرنے کے بعد ہی انسان اس دروازے کو اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے حاصل کر سکتا ہے۔ یہ دروازہ صرف سچائی اور نیک سوچ رکھنے والے انسانوں کو نظر آتا ہے۔(۴۱)

''ڈراما ۸۱ء'' کے سلسلے کا ایک اور دلچسپ کھیل بانو قدسیہ کا ''چٹان پر گھونسلہ'' ہے۔ ڈرامے کی کہانی ظاہری طور پر ایک غلط فیصلے کی پاداش میں زندگی بھر کی ملنے والی سزا نظر آتی ہے لیکن حقیقت میں اس کے در پردہ یہ نفسیاتی پہلو چھپا ہوا ہے کہ کوئی بھی ایک عمل بسا اوقات کسی شخص کے ذہنی رجحان، میلان اور اس کی مجموعی نفسی کیفیات کا عکاس ہو سکتا ہے۔ جس طرح ہم کسی شخص کی عادات و خصائل سے اس کی نفسیاتی حالت یا ذہن کی تصویر بناتے ہیں اسی طرح زندگی کے کسی نازک مرحلے پر کسی شخص کا خاص ردِعمل اس کی مجموعی

نفسیات کا ترجمان ہوسکتا ہے۔

ڈرامے کی ہیروئین حنا کالج سے گھر واپس جاتے ہوئے ہمایوں نامی لڑکے کو زخمی حالت میں پاتی ہے اور انسانی ہمدردی کے جذبات کے تحت اسے ہسپتال لے جاتی ہے۔ وہ ہمایوں کے والد کو فون پر اس کے زخمی ہونے کی اطلاع دیتی ہے، جو خود تو نہیں آتا لیکن پیسے بھجوا دینے کا وعدہ کر لیتا ہے۔ آنے والے دنوں میں حنا اور ہمایوں ایک دوسرے سے ملنے لگتے ہیں۔ ملاقاتوں کا یہ سلسلہ محبت پر منتج ہوتا ہے اور حنا اپنے والدین کے منع کرنے کے باوجود ہمایوں سے شادی کر لیتی ہے۔ شادی کے بعد گھریلو اخراجات کے لیے حنا وقتاً فوقتاً اپنے والد سے مالی معاونت بھی لیتی ہے اور تعلیم مکمل کر لینے کے بعد تدریس کے شعبے سے بھی منسلک ہو جاتی ہے۔ بالآخر ہمایوں کا کاروبار چل نکلتا ہے۔ کچھ عرصہ گزرنے کے بعد ہمایوں حنا سے تنگ آ جاتا ہے۔ ہمایوں کے بدلے ہوئے رویے اور حنا کی حیرانی ذیل کے مکالمے سے یوں واضح ہوتی ہے:

''ہمایوں: غالباً تمہارا خیال ہے کہ تم بزنس میں شیئر ہولڈر ہو کیونکہ میں نے تم سے ایک زمانے میں ڈیڑھ لاکھ روپیہ لیا تھا ...... یہ لو شکریے کے ساتھ واپس۔

حنا: یہ...... یہ یہ...... یہ کیا ہے ہمایوں......

ہمایوں: میں آپ کا اور آپ کے باپ کا ہر مالی احسان اتار دینا چاہتا ہوں اور میں یہ کوشش کرتا رہوں گا ...... میری تم سے اتنی Request ہے کہ تم میری زندگی میں Interfair نہ کرو۔''(۴۲)

منقولہ مکالمہ واضح طور پر اس امر کا عکاس ہے کہ ہمایوں ہر حقیقت کو پیسے کے تناظر میں تول کر دیکھتا ہے۔ اس کی یہ نفسیات انفرادی نوعیت کی نہیں۔ ڈرامے کے آغاز میں حادثے کے نتیجے میں اس کے باپ کا

خود ہسپتال نہ آنا اور پیسے کا وعدہ کر لینا اس امر کا غماز ہے کہ ہمایوں کی خاندانی نفسیات ہی مادیت پسندانہ ہے۔ بانو قدسیہ دراصل یہ نتیجہ اخذ کرنا چاہتی ہیں کہ ہمیں یہ امر ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے کہ جو شخص اپنوں کا نہیں بن پاتا وہ کبھی دوسروں سے وفا نہیں کر سکتا۔ کیونکہ اس کی نفسیات موقع پسندانہ ہوتی ہے اور Opportunist کبھی مستقل مزاج نہیں ہوتا۔

''زرد گلاب'' اور ''سراب'' ڈراما ۸۲ء کے سلسلے میں بانو قدسیہ کے دو اہم کھیل ہیں ان میں کسی حد تک ملتے جلتے نفسیاتی پہلو محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ''سراب'' کا کردار راؤ مجاہد اور ''زرد گلاب'' کی مرکزی کردار جیونی تقابلی اعتبار سے نفسیاتی مطالعہ کے لائق ہیں۔ دونوں کا ماضی سختیاں جھیلنے اور مشکلات سے برسر پیکار ہونے سے عبارت ہے۔ اوّل الذکر ان سختیوں کے نتیجے میں اذیت پسند ہو جاتا ہے اور ثانیاً الذکر صبر و استقلال اور تحمل کی تجسیم۔ راؤ مجاہد ماضی کی سخت گیری کے باعث اذیت پسند ہو کر اپنی بیویوں کے لیے ایک سخت شوہر ثابت ہوتا ہے اور جیونی سوتیلی ماں کے ظلم سہنے کے بعد رفیق اور اپنے سوتیلے بچوں کے لیے ایک وفا شعار بیوی اور نرم خو ماں ثابت ہوتی ہے۔ راؤ مجاہد کا انجام قابل ترس ہے کہ اس کا بیٹا جس کی پرورش اس اعتبار سے کی گئی کہ وہ اپنے باپ سے بدلہ لے سکے۔ اگر چہ وقت آنے پر اپنے باپ کو معاف کر دیتا ہے۔ جبکہ جیونی کا انجام قابل رحم ہے جو بچپنا بھی سخت گیری میں گزارتی ہے اور عملی زندگی میں بھی اسے اپنی خواہشوں اور شکوک کو دبانا پڑتا ہے۔ نتیجتاً وہ گھٹ گھٹ کر جان دے دیتی ہے۔ ایک جیسے ماحول میں دو مختلف شخصیات کیونکر ترتیب پا جاتی ہیں؟ خالصتاً نفسیات کا سوال ہے۔ ''سراب'' ہمارے معاشرے کے ان با اختیار مردوں کی نفسیات کا عکاس ہے جو اپنی محرومیوں کا بدلہ دوسروں سے لینے پر اتر آتے ہیں۔ جبکہ زرد گلاب ہمارے معاشرے کی ان عورتوں کی نفسیات کا ترجمان ہے جن کی ساری عمر رشتے ناتوں کو نبھانے اور اپنے تعلقات کا تانہ بانہ درست کرتے گزر جاتی ہے۔ زرد گلاب پر تبصرہ کرتے ہوئے بانو قدسیہ لکھتی ہیں:

''مرد اور عورت کے رشتے میں نازک ترین معاملات وہ ہیں جہاں عورت کو مرد کمزور سمجھ

لیتا ہے اور اس کو بیچاری سمجھ کر مدد کے لیے آگے بڑھتا ہے۔ لیکن ایسے ہی معاملات سے بدنامی اور پشیمانی شروع ہوتی ہے۔ استوار رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں اور نئے رشتے استوار ہونے لگتے ہیں۔"(۴۳)

"صبا اور سمندر" طویل دورانیے کے سلسلے "ڈراما ۸۳ء" کے لیے لکھا جانے والا انور سجاد کا پہلا کھیل ہے۔ یہ کھیل ایسے لوگوں کی کہانی ہے جو نفسانی مسرتوں اور آسائشوں کی خاطر دوسروں کی زندگی برباد کرنے میں ذرا تامل سے کام نہیں لیتے۔ ایسے اوپری طبقے جو سالہا سال سے اس ملک کو اپنی ذاتی جاگیر گردانتے آئے ہیں اور روپے پیسے کو محض اپنے منفی مقاصد کے حصول کے لیے بے دریغ استعمال کرنے سے گریز نہیں کرتے۔ اپنی آسائشوں کی خاطر نچلے طبقے کی صلاحیتوں کا خون نچوڑ لیتے ہیں۔ مختلف حیلوں بہانوں سے معصوم لوگوں کی صلاحیتوں کا منفی استعمال کر کے انہیں اس ملک کے لیے ناکارہ بنا دیتے ہیں۔ ایسے لوگ محبت، خلوص، وفاداری اور دیانت داری سب معاملات کو طبقاتی ترازو میں تولنے کے عادی ہیں۔ دوسروں کے لیے غلط فہمیاں پیدا کر کے انہیں برباد کرنا ان لوگوں کے لیے وقت گزاری کا بہترین مشغلہ ہے۔ احمد سلیم "صبا اور سمندر" کے ایک اور رخ پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"Anwar Sajjad's 'Saba aur Samander' adressed some vital issues in a woman's life .... the right to choose between alternatives and make decisions concerning her life, rejecting the decisions made on her behalf .... the right that has always been a man's propogative, but now the woman, with her new-found strength challenges her status as an object of appropriation in a system based on private property." (۴۴)

"ڈراما ۸۳ء" کے بعد طویل دورانیے کے کھیلوں میں بانو قدسیہ کا "سانول موڑ مہاراں"، "کھل جا

سم سم'' ، ''فٹ پاتھ کی گھاس'' ، جمیل ملک کا ''ہزاروں خواہشیں'' اور ایسے چند دوسرے طویل دورانیے کے کھیلوں میں نفسیاتی اشارے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ ۱۹۹۳ء میں لاہور مرکز سے پیش کیا جانے والا طویل دورانیے کا کھیل ''الاؤ'' ایک خالصتاً نفسیاتی نوعیت کا کھیل ہے۔ مستنصر حسین تارڑ ہمیں اس کھیل میں ایک ایسی لڑکی سے متعارف کرواتے ہیں جو احساس تنہائی کا شکار ہے۔ اسے زندگی کی تمام تر سہولیات میسر ہیں لیکن والدین کی عدم توجہی نے اس کی زندگی میں ایک خلا پیدا کر دیا ہے۔ نوجوانی میں ہر شخص کسی دوست چاہنے والے، پرواہ کرنے والے اور ہمسفر کا متلاشی ہوتا ہے۔ ایسے میں بیرونی عناصر سے کہیں زیادہ بہن بھائی اور والدین اس خلا کو پُر کرنے کا کام دیتے ہیں۔ تاہم اس لڑکی کو یہ سب میسر نہیں لہٰذا اسے اپنی تنہائی کو ختم کرنے کے لیے متخیلہ کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ جو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس قدر مضبوط ہو جاتی ہے کہ خیالی کردار اسے حقیقی نظر آنے لگتا ہے۔ اس کا تعلق اس کے خیال کے مطابق ایک ٹی وی اداکار سے جڑتا ہے جو ٹی وی سکرین سے باہر آ کر اس سے باتیں کرتا ہے، اس سے باتیں سنتا ہے اور اس کی تنہائی کو ختم کرتا ہے۔ حیرت کدہ کے ایک کھیل ''آدم زاد'' میں سکینہ کے نام سے اشفاق احمد نے بھی کم و بیش ایک ایسا ہی کردار تخلیق کیا تھا جس پر جن کی صورت میں محبت کرنے والا وارد ہوتا ہے۔ لیکن حقیقی محبت پا لینے پر جن اتر جاتا ہے جو اس امر کا ثبوت ہے کہ اس کی حقیقت ایک مضبوط خیال سے بڑھ کر اور کچھ نہیں۔

دراصل یہ کیفیت ایک نفسیاتی عارضہ ہے جو کسی بھی احساس محرومی اور احساس تنہائی کے نتیجے میں خیال کے ارتکاز کے باعث لاحق ہو سکتا ہے۔ ایسے میں خیالات بسا اوقات حقیقت سے زیادہ مضبوط ہو جاتے ہیں اور خیالات کی یہ مضبوطی گمان کو یقین میں بدل دیتی ہے۔

نفسیاتی الجھنوں اور مسائل نیز انسان کی حقیقت پر روشنی ڈالنے والا طویل دورانیے کا ایک کھیل جمیل ملک کی تخلیق ''اندر کا آدمی'' ہے۔ تعارفی سطح پر اس کھیل کو جاسوسی نوعیت کا بھی تصور کیا جا سکتا ہے۔ لیکن نا صرف حقیقت اس سے مختلف ہے بلکہ مصنف کا یہ منتہائے مقصود بھی نہ تھا۔ جمیل ملک اس کھیل کے ذریعے

ہمارے سامنے ظاہر اور باطن کے تضاد کو لانا چاہتے ہیں۔ کھیل کے مرکزی کردار کو ایک دن ایک عجیب خیال سوجھتا ہے۔ وہ گھر سے نکلتا ہے اور اپنے مختلف دوستوں کے پاس جا کر یہ کہتا ہے کہ اس نے اپنی بیوی کو قتل کر دیا ہے اور اس کی لاش گاڑی کی ڈگی میں ہے۔ اب اسے کیا کرنا چاہیے؟ یہ سوال اس پر اس کے مختلف دوستوں کی حقیقت منکشف کرتا ہے۔ ایک دوسرے پر جان چھڑکنے والے دوستوں میں کوئی یہ کہتا ہے کہ اسے یہاں نہیں آنا چاہیے تھا۔ کوئی دروازہ نہیں کھولتا اور کوئی ٹال مٹول کر کے اسے اپنے پاس سے بھیج دیتا ہے۔ ایک ایسا تعلق جو بہت گہرا نہیں اسے یہ مشورہ دیتا ہے کہ اسے پولیس کے پاس جا کر اقرارِ جرم کر لینا چاہیے۔ قانونی اور اخلاقی اعتبار سے یہ مشورہ درست ہے۔

ڈرامے کی بنیاد ایک جھوٹ پر رکھی گئی ہے جس سے ''اندر کا آدمی'' باہر آتا ہے اور دوستوں کی حقیقت آشکار ہوتی ہے۔ لیکن ڈراما صرف دوستوں کی حقیقت آشکار کرنے پر مبنی نہیں بلکہ اس سارے عمل سے اس کی اپنی حقیقت بھی منکشف ہوتی ہے۔ بلاوجہ اور بے سبب اپنے سے وابستہ لوگوں کو کسی سنجیدہ آزمائش میں ڈالنا بھی بہر حال مثبت نفسیات کی عکاسی نہیں۔ متوازن نفسیات یہی ہے کہ دورخی شخصیات نہ رکھی جائیں اور نہ آزمائے جانا اور نہ آزمانا چاہیے۔

مذکورہ ڈراموں کے نفسیاتی حوالوں کے علاوہ ٹیلی ویژن پر بہت سے ڈرامے رومان اور محبت کے موضوع سے متعلق بھی لکھے گئے۔ انسانی زیست کا یہ حوالہ بذاتِ خود مختلف نوعیت کی نفسی کیفیات ترتیب و تشکیل دیتا ہے۔ اس سلسلے میں ۷۰ء کی دہائی میں اشفاق احمد کی ''توتا کہانی''، ''ایک محبت سو افسانے'' اور ''اور ڈرامے'' جیسی ڈراما سیریز، حسینہ معین کی ''ان کہی''، ''دھوپ کنارے'' جیسی ڈراما سیریلز اور ''شہہ زوری''، ''شمع''، ''افشاں'' اور ایسے چند دوسرے ناولوں کی ڈرامائی تشکیل قابل ذکر ہے۔ اشفاق احمد نے اپنے ڈراموں میں اس وارداتِ قلبی کے مختلف رخوں سے پردہ اٹھایا ہے۔

''توتا کہانی'' کی پہلی، آٹھویں اور آخری کہانی میں اشفاق احمد ایسے مختلف جوڑوں کی محبت کا تذکرہ کرتے

ہیں جن کی شادیاں ان کے حالات وواقعات اور شخصیات کی پختگی کے باعث کامیاب اور ناکام ہوتی ہیں۔
پہلی کہانی میں منصور اور صائمہ محبت کی شادی کرتے ہیں۔ لیکن ذہنی پختگی کا فقدان المیاتی صورت میں سامنے آتا ہے۔ دونوں محبت کے جذبات تو رکھتے ہیں لیکن شادی کے بعد تعلقات کی نزاکت اور عملی زندگی میں محبت کی غیر جذباتی صورت سے آگاہی نہیں رکھتے۔ تو تا کہانی کی آٹھویں کہانی بھی ذہنی غیر پختگی کی علامت ہے۔ بلی ایک امیر گھرانے کی ملازمہ ہے جبکہ ماجد اس گھر کا نوجوان جو بلی کی محبت میں گرفتار تو ہوتا ہے لیکن بعدازاں اس کے یہ جذبات اپنی ایک رشتہ دار شیریں کی طرف منتقل ہو جاتے ہیں۔ یہ محبت معاشرتی روایات سے ناآشنائی اور لڑکپن کی ہیجان خیزی کا نتیجہ کہی جا سکتی ہے۔ ''ایک محبت سو افسانے'' کے تمام تر ڈرامے محبت کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس میں میاں بیوی، باپ بیٹے، دادا پوتے، بہن بھائی، مرد و زن گویا محبت کے ہر ممکن فریقین کو پیش کیا گیا ہے۔ ان ڈراموں کا مجموعی مطالعہ انسانی معاشرے میں محبت کے آفاقی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔

ان ڈراموں کے علاوہ حسینہ معین کا ''ان کہی'' اور ''دھوپ کنارے'' رومانویت کی عمدہ مثالیں ہیں۔ اشفاق احمد اور بانو قدسیہ کے برعکس حسینہ معین ایک خاص طبقہ کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان کے رومانوی نوعیت کے معروف ڈراموں میں ''ان کہی'' اور ''دھوپ کنارے'' قابل ذکر ہیں۔ ان دونوں ڈراموں میں کراچی مرکز کا گلیمر اور چلبلا پن واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ''ان کہی'' کی ہیروئن ثناء مراد اور ''دھوپ کنارے'' کی ہیروئن ڈاکٹر زویا، دونوں میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ ثناء مراد بن باپ کی بیٹی ہے اور زویا بن ماں کی۔ دونوں کی طبیعت میں حساسیت بھی ہے اور غیر سنجیدہ رویہ بھی۔ دونوں انسانی ہمدردی کے جذبے سے لیس ہیں اور دونوں اپنے سینئرز سے محبت میں مبتلا ہوتی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ ثناء مراد کی شادی احمد سے نہیں ہو پاتی۔ جبکہ ڈاکٹر زویا، ڈاکٹر احمر کو بالآخر پا لیتی ہے۔ تاہم ثناء مراد کو بھی امجد کی صورت میں ایک اچھا جیون ساتھی مل جاتا ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو ۱۹۶۴ء سے ۲۰۰۲ء تک پیش کیے گئے معاشرتی ڈرامے نا صرف فنی اعتبار سے پختگی کی بہترین مثالیں ہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان ڈراموں نے ہماری بہت سی منفی معاشرتی اقدار کو ختم کرنے اور مثبت معاشرتی اقدار کی ترویج میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان ڈراموں نے ناظرین کو محض سستی تفریح فراہم نہیں کی بلکہ دیہات سے لے کر شہروں تک ناظرین کو بہت سی ایسی کہانیاں اور ایسے کردار ملے جو انہیں اپنے گرد و نواح میں نظر آتے ہیں۔ یہ وہ غیر محسوس طریقہ کار ہیں جس سے ٹیلی ویژن ڈرامانے ادب کا اہم ترین وظیفہ سرانجام دیا۔

ادبی صنف خواہ کوئی بھی ہو اس کے معیاری ہونے کی بہت بڑی کسوٹی یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ فکر و فہم کے کون سے نئے در وا کرتی ہے؟ قارئین اور ناظرین کو کس طرح سوچنے پر اکساتی ہے اور افکارِ نو کی تعمیر میں کیا کردار ادا کرتی ہے؟

ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے کو اس کسوٹی پر پرکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ سوچنے سمجھنے اور تجزیہ کرنے کی جس قدر صلاحیت دیکھنے والوں میں ڈرامے نے پیدا کی ہے، شاید ادب کی کوئی اور صنف نہیں کر سکتی۔ اس کا سب سے بڑا سبب تو یہ ہے کہ گزشتہ چار دہائیوں میں ہمارے تحریری ادب نے اتنے قارئین پیدا نہیں کیے ہوں گے جتنے ناظرین ٹیلی ویژن کے اردو ڈرامے نے پیدا کیے۔ مسئلہ صرف کمیتی نہیں کیفیتی بھی ہے۔ ہمارے ہاں انتقاد کا عمومی رویہ ہر ایک میں پایا جاتا ہے۔ کیونکہ سیاہ و سفید دیکھنے کی تمیز تو ہر دیکھنے والے میں ہوتی ہے اور امتیاز کی یہی صلاحیت انتقاد کا عمومی رویہ ہے۔ چنانچہ جب ٹیلی ویژن پر معاشرتی نوعیت کے اردو ڈرامے پیش کیے گئے اور ناظرین نے دیکھا کہ ٹیلی ویژن سکرین پر نظر آنے والے چودھری، وڈیرے، زمیندار، مزارع، کمی، پڑھے لکھے نوجوان، ان پڑھ لوگ، جرائم پیشہ افراد، ان کی پکڑ دھکڑ میں مصروف انتظامی اداروں کے اہل کار راشی افسران، استاد شاگرد، اذیت پسند، نفسیاتی مریض، جذبۂ ہمدردی اور انسان دوستی سے سرشار کردار، گویا ڈرامے میں نظر آنے والا ہر ذی روح حقیقی زندگی کا چلتا پھرتا کردار ہے تو انہوں نے نا

صرف اس سے بہت کچھ سیکھا بلکہ اس کی اچھائی برائی اور صحیح غلط ہونے پر تبصرہ بھی کیا۔ واضح رہے کہ حق اور باطل کا امتیاز انسان کو محض تنقید کا فن نہیں سکھاتا بلکہ اس سے درست راہوں کے تعین کے امکانات بھی روشن ہوتے ہیں۔ ٹیلی ویژن کے ان معاشرتی ڈراموں نے ناظرین کے تنقیدی شعور کی ایسی پرداخت کی کہ وہ صحیح رستے کے تعین پر کم از کم قادر ہو گئے۔ اسے اختیار کرنا یا نہ کرنا ان کی منشا ہے۔ اشفاق احمد ٹیلی ویژن کے معاشرتی ڈراموں سے ناظرین میں پیدا ہونے والے تنقیدی شعور پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''پاکستان ٹیلی ویژن کی ان ڈرامائی پیشکشوں نے جنہیں میں ''پیشکش پاکستان'' کہا کرتا ہوں ایک بہت بڑے بلکہ بہت ہی بڑے طبقے کو نقاد بنا دیا ہے۔ اب ہر گھر میں اور ہر لاؤنج اور ہر لابی میں اور ہر ایسے مقام میں جہاں ٹی وی دیکھا جاتا ہے ایک اچھی بھلی تعداد ان نقادوں یا نکتہ چینوں کی بھی ہے جو بڑی آزادی سے ہر پیشکش کی جزئیات پر اور سامنے آنے والے کی ہیئت پر اس کی سکنات پر اس کی حرکات پر نکتہ چینی کرتی ہے اور اپنی پسند اور ناپسند کا کھل کر اظہار کرتی ہے...... اس کے دو بڑے فائدے ہوئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ کھل کر اظہار رائے کرنے کے مواقع میسر آئے اور دوسرے یہ کہ کام کرنے والوں کو اس رائے کی روشنی میں اپنے اگلے کام سنوارنے کے مواقع ملے۔'' (۴۵)

تاہم جہاں ان معاشرتی ڈراموں کے مثبت اثرات اہمیت کے حامل ہیں وہیں ہمیں یہ امر بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے کہ ۹۰ء کی دہائی اور اس کے بعد بننے والے ڈراموں نے بالخصوص معاشرے پر منفی اثرات بھی مرتب کیے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ٹیلی ویژن کے پہلے ۲۵ سال میں ڈراما نگاروں، ہدایت کاروں اور اداکاروں نے جس مشنری جذبے سے کام کیا وہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مدھم پڑتا چلا گیا۔ اس کی جگہ مادیت کے اس احساس نے لے لی جو ہمیشہ فن کے زوال کا نقطہ آغاز ہوا کرتا ہے۔ کمرشلزم ہمارے ٹیلی ویژن ڈراما کو بری طرح متاثر کر رہا ہے۔ کیونکہ اب ڈراما عموماً شوق سے لکھا، بنایا اور کھیلا نہیں جاتا بلکہ یہ

سب کچھ عموماً معاوضے کو مدنظر رکھتے ہوئے کیا جاتا ہے۔ معاوضہ عامیانہ تخلیقات پر زیادہ ملتا ہے کیونکہ یہ عوامی مذاق سے زیادہ مطابقت رکھتی ہیں۔ لیکن واضح رہے کہ عمدہ عوامی مذاق ہمیشہ ترتیب دینا پڑتا ہے۔ جبکہ ڈراما نگاروں کا یہ خیال ہے کہ ٹیلی ویژن ڈراما پر طرح طرح کی پابندیوں کے باعث بہت کچھ لکھا ہی نہیں جاسکتا۔ راقم کے خیال میں اگر ایوبی اور ضیائی آمریت میں معیاری ڈراما پیش کیا جاسکتا ہے تو آج یہ عذر درست معلوم نہیں ہوتا۔ منّو بھائی اس تمام تر صورتحال کو کچھ یوں بیان کرتے ہیں:

> ''آج ہمارے ذہنوں میں کمرشل ازم گھس آیا ہے۔ پروڈیوسرز، رائٹرز اور فنکار سب کمرشل ازم کے زیر اثر ہیں۔ پہلے سب شوق کے ساتھ کام کرتے تھے اور کارکردگی کا معیار بلند تھا۔ میری سوچ تو یہ ہے کہ جب شوق کمرشل بن جائے تو گاڑی پٹڑی سے اتر جاتی ہے آج تو ڈراما لکھنے والا بھی یہ سوچتا ہے کہ پاکستان ٹیلی ویژن اسے ایک منٹ کا کتنا معاوضہ دے گا۔ وہ آج شوق کی خاطر اسکرپٹ نہیں لکھتا بلکہ عادت کے طور پر ڈرامے یا سیریل کی قسط کا اسکرپٹ لکھتا ہے۔ ہمارے سکرپٹ رائٹرز ڈراموں کے گرتے ہوئے معیار کے لیے اس دلیل کا سہارا لیتے ہیں کہ ہمارے ملک میں ٹی وی ڈراما لکھنے کے لیے بہت سی پابندیاں ہیں لہٰذا ان پابندیوں کے سائے میں معیاری ڈراما نہیں لکھا جاسکتا...... مسئلہ یہ ہے کہ اگر حکومت کو بدنام کرنے والی خبریں پریس ٹرسٹ کے اخبارات میں چھپ سکتی ہیں تو ان خبروں کو ڈرامے کی صورت میں ٹی وی سکرین پر کیوں پیش نہیں کیا جاسکتا؟'' (۴۶)

مثبت اور منفی کی بحث سے ہٹ کر اگر ریڈیو، ٹیلی ویژن اور سٹیج کے ڈراموں کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ٹیلی ویژن ڈراما مذکورہ دونوں ذرائع کے مقابلے میں مؤثر بھی ہے اور مثبت بھی۔ بدقسمتی سے ہمارے ہاں سٹیج ڈراما تو صحیح طرح پنپ ہی نہیں سکا۔ کبھی تجارتی اغراض معیار کے آڑے آگئیں

اور کبھی ڈراما نگاروں اور ہدایت کاروں کی فنی ناپختگی۔ اسی طرح اگر کبھی یہ روایت مضبوط ہونے ہی لگی تو پہلے فلم، پھر ٹی وی نے اسے گہنا دیا۔ موجودہ دور کا سٹیج ڈراما، اگر سچ کہا جائے تو ڈراما ہے ہی نہیں۔ ریڈیو ڈراما وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ صوتیات تک محدود ہونے کے باعث اپنی مقبولیت کھوتا چلا جا رہا ہے۔ ایسے میں ٹی وی ڈراما ہی ہے جسے فنی اور تکنیکی مباحث سے ہٹ کر ذرائع ابلاغ کی اس ذیل میں معاشرتی تعمیر میں اپنا کردار نبھانا ہے۔ سو وہ نبھا رہا ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ آج بھی ہمارے معاشرے میں فلم ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے تمام تر پروگراموں میں ٹی وی ڈراما سب سے زیادہ موثر اور مقبول ہے۔

> ''آج کے دور میں ٹیلی ویژن ہر گھر میں ہے۔ جب کہ ریڈیو کے ڈرامے زیادہ تر دیہات میں سنے جاتے ہیں۔ سٹیج ڈرامے ایک مخصوص طبقے میں دیکھے جاتے ہیں ...... لیکن ٹیلی ویژن کے ڈراموں کی نسبت انہیں ایک محدود اور مخصوص طبقہ دیکھتا ہے ...... ڈرامے کے اثرات جہاں اچھے مرتب ہوتے ہیں وہاں برے اثرات سے بچنا بھی مشکل ہے۔ لیکن آج کل عام طور پر ایسے ڈرامے لکھے جا رہے ہیں جن میں معاشرے کے عام مسائل پر لکھا جا رہا ہے۔ جن میں غربت و افلاس، بیروزگاری، جہیز، نمود و نمائش، بے جوڑ شادیاں، رشوت ستانی، منشیات اور اس قسم کے دوسرے مسائل شامل ہیں۔ اکثر ڈراموں میں ان مسائل کی نشاندہی کے علاوہ ان کا حل بھی بتا دیا جاتا ہے۔ اس قسم کے ڈراموں سے بہرحال کافی حد تک معاشرے کی اصلاح ہو سکتی ہے۔'' (۴۷)

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ مؤلف قومی انگریزی اردو لغت (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۸۸۵

۲۔ Hartley, John, Television Truths, (Malden, USA, Blackwell Publishing, 2008), pp.221

۳۔ Wells, Allan, Mass Media and Society, (Palo Alto, California, National Press Books, 1972), pp.3-4

۴۔ جمشید فرشوری۔ انٹرویو (اسلام آباد: بتاریخ ۷ جنوری ۲۰۰۶ء)

۵۔ ریڈرز رپورٹ (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۷۴ء)

۶۔ فاطمہ ثریا بجیا۔ انٹرویو، (کراچی: ۷ نومبر ۲۰۰۶ء)

۷۔ اصغر ندیم سیّد۔ انٹرویو، (لاہور: ۲۵ اکتوبر ۲۰۰۶ء)

۸۔ ریڈرز رپورٹ (لاہور: مملوکہ، سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی، لاہور مرکز، ۱۹۹۴ء)

۹۔ صفدر میر۔ ''دیباچہ'' کانچ کا پل از یونس جاوید (لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۷ء)

۱۰۔ امجد اسلام امجد۔ اپنے لوگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ص ۵۹۔۵۸

۱۱۔ یونس جاوید۔ ساون روپ (لاہور: مملوکہ، سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۲ء)

۱۲۔ ریڈرز رپورٹ۔ اک حسرت تعمیر (لاہور: مملوکہ، سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۴ء)

۱۳۔ امجد اسلام امجد۔ ''دیباچہ'' مشمولہ دہلیز (لاہور: التحریر، ۱۹۸۱ء)

۱۴۔ Khalid Ahmad (Review), Pakistan Times, Lahore, (13th

July, 1984).

۱۵۔ Nasreen Parvaiz, Dr. Pakistan Television Drama and Social Change, (Karachi, Lion Communications, 1998), PP.180

۱۶۔ Lala Rukh, An Analytical study of PTV drama serial carrying social issue, 1995-1998, (Lahore: Unpublished Research Report, Department of Mass Communication, Lahore, Punjab University, 1997), PP.59

۱۷۔ ریڈرز رپورٹ۔ زندگی بندگی (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۱ء)

۱۸۔ امجد اسلام امجد۔ اپنے لوگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)، ص ۱۵۷

۱۹۔ Nuri, Pakistan Times, Lahore, (Review), (10th January, 1986).

۲۰۔ Khalid Ahmad, Pakistan Times, Lahore, (Reivew), (2nd December, 1983).

۲۱۔ ریڈرز رپورٹ۔ جوکر (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۳ء)

۲۲۔ ریڈرز رپورٹ۔ انکار (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۲۰۰۰ء)

۲۳۔ یونس جاوید۔ اندھیرا اجالا (لاہور: اظہار سنز، ۱۹۸۶ء)، ص ۱

۲۴۔ اصغر ندیم سیّد۔ آسمان (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۷ء)

۲۵۔ اصغر ندیم سیّد۔ ایضاً

۲۶۔ جمیل ملک۔انٹرویو مشمولہ پاکستان ٹیلی ویژن ڈراموں میں سماجی حقیقتیں از محمد سلمان بھٹی،ص ۱۸۸

۲۷۔ امجد اسلام امجد۔ وارث (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۳ء)،ص ۹

۲۸۔ ریڈرز رپورٹ۔ گردش (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز)

۲۹۔ Nasreen Pervaiz, Dr., PakistanTelevision Drama and Social Change, P.185

۳۰۔ تفصیل کے لیے دیکھیے باب...... ماخوذ ڈرامے

۳۱۔ Televiewers, "Pakistan Times", Lahore, 20th October 1989.

۳۲۔ یونس جاوید۔انٹرویو مشمولہ پاکستان ٹیلی ویژن ڈراموں میں سماجی حقیقتیں از محمد سلمان بھٹی،ص ۱۳۵

۳۳۔ ریڈرز رپورٹ۔ ابھی وقت ہے (لاہور: مملوکہ،سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز،۱۹۹۷ء)

۳۴۔ Lala Rukh, An Anaytical Study of PTV Drama Serial Carrying Social Isues, 1995-1998, P.70

۳۵۔ Khalid Ahmad, (Review), Pakistan Times, (Lahore 10th Septemeber, 1982).

۳۶۔ امجد اسلام امجد۔ سمندر (لاہور: دوست پبلی کیشنز،۱۹۹۱ء)،ص ۳۹۳

۳۷۔ ریڈرز رپورٹ۔ وادی (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز،۱۹۸۸ء)

۳۸۔ Televiewers, Pakistan Times, (Lahore, 9th December, 1988).

۳۹۔ اشفاق احمد۔ حیرت کدہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۲۹

۴۰۔ یونس جاوید۔ کانچ کا پل (لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۷ء)

۴۱۔ سلمان بھٹی، محمد۔ پاکستان ٹیلی ویژن ڈراموں میں سماجی حقیقتیں، ص ۷۹

۴۲۔ بانو قدسیہ۔ فٹ پاتھ کی گھاس (لاہور: فیروز سنز، ۱۹۸۹ء)، ص ۵۷۔۵۸

۴۳۔ ایضاً، ص ۱۱۳

۴۴۔ Ahmad Saleem, The History of PTV - 1964 to 1989, Unpublished manuscript, preserved by Ahmad Saleem, P.27

۴۵۔ اشفاق احمد۔ عرض مصنف (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹، ص ۵۷

۴۶۔ منو بھائی (انٹرویو) مشمولہ پاکستان ٹیلی ویژن کے ۲۵ سال از منیر احمد (اسلام آباد: میڈیا ہوم، ۱۹۹۰ء)، ص ۷۱

۴۷۔ ثریا سوز ڈیپلائی۔ ''سندھی ڈرامے کی مختصر تاریخ''، مشمولہ تخلیق: سندھی ادب و ثقافت نمبر (لاہور: ۱۹۸۸ء)، ص ۳۶۳

باب سوّم

تاریخی ڈرامے

باب سوم:

تاریخی ڈرامے

ادب میں تاریخی موضوعات کا بیان بیسویں صدی کی دین نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ علم التاریخ کی ایجاد سے قبل تاریخِ انسانی ادب کی بدولت ہی محفوظ ہوئی۔ جانوروں کی کھال، درختوں کی چھال اور پتوں پر لکھی گئی تحریروں کے ساتھ ساتھ سینہ بہ سینہ، نسل در نسل آگے بڑھنے والی داستانوں ہی نے تہذیب انسانی کی تاریخ کو تحفظ دیا۔ اگر یہ داستانوی قصے نہ ہوتے تو شاید تاریخِ انسانی کے بہت سے ناقابل فراموش قصے گوشہ ہائے گمنامی میں کھو جاتے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب کی تاریخی حیثیت کے ناقدین بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے کہ طویل عرصے تک معاشرتی ارتقاء کی تصویر، ادبی تحریروں ہی کی رہین احسان رہے گی۔

جدید دور میں جب علوم وفنون پہلے سے کہیں ترقی پا چکے ہیں، تاریخ اور ادب اپنا اپنا الگ میدان رکھتے ہیں۔ لیکن ادب کو تاریخ پر فوقیت اس لیے ہے کہ مؤرخ تخلیقی ہو جائے تو مؤرخ نہیں رہتا۔ ادیب یا مصنف بن جاتا ہے۔ کیونکہ تخلیقیت علم التاریخ کا میدان نہیں ہے، لیکن ادیب تاریخی موضوعات پر قلم اٹھا کر بھی ادیب ہی رہتا ہے۔ بلکہ ان بہت سے واقعات کو زیادہ مؤثر انداز میں بیان کرنے پر قادر ہوتا ہے جن کا بیان مؤرخ اسپاٹ انداز میں کرتا ہے کہ وہ پڑھنے والے کے دل میں گھر نہیں کر پاتے۔ واقعات کربلا اس حقیقت کی زندہ مثال ہیں۔ اس کے باوجود تاریخی ادب ہمیشہ ناقدین کے نقطہ ہائے اعتراض کا نشانہ رہا ہے۔ کیونکہ کٹر علمائے تاریخ کے خیال میں تخلیقی انداز میں بیان کی گئی تاریخ، تاریخ نہیں رہتی تخلیق بن جاتی ہے جب کہ تاریخ میں تخلیق کے لیے کوئی جگہ نہیں۔

اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے کہ کیا ادب میں تاریخ کا کوئی وجود ہوسکتا ہے؟ ہمیں تاریخ کی تعریف جاننا ہوگی۔ ذیل میں مختلف محققین، ناقدین اور صاحبانِ فکر و دانش کی آراء نقل کی گئی ہیں جن سے ہم تاریخ کی اصل جاننے پر قادر ہوسکتے ہیں۔

قومی انگریزی اردو لغت:

''تاریخ؛ تواریخ؛ روداد؛ سرگزشت؛علم کی وہ شاخ جواُن واقعات کا احاطہ کرتی ہے جو رونما ہو چکے ہیں؛ ماضی کا مطالعہ یا تحقیق؛کسی قوم، جماعت، ادارے وغیرہ کی زندگی کے ماضی کا بیان یا احوال، خصوصاً تاریخ وار؛ گزشتہ واقعات کا لُبِّ لباب؛ کوئی بھی چیز جو ماضی میں واقع ہوئی ہو؛ ماضی جو غیر معمولی اور یادگار واقعات سے پُر ہو؛ گزرے ہوئے واقعات بیان کرنے والا ڈراما؛ کہانی یا داستان۔''(۱)

Kenth Burk:

"Through history, we mean political activities of man's initial social life." (۲)

G.M. Trhvelyaa:

Primarily, the duty of the historian is to describe the story. In this way, this exemplary history will become A fragrant story." (۳)

جی ہوزنگ (G.Huizing):

''تاریخ ایک ایسا آئینہ جس میں ماضی کی تعریف کا عکس نظر آتا ہے۔''(۴)

ایف۔ ایس آلیور (F.S. Oliver):

''وہ (مؤرخ) صرف کہانی کو ہی سلسلہ وار ترتیب سے بیان نہ کرے بلکہ تاریخ میں

اپنے ذاتی اخلاقی اور مذہبی خیالات کی آمیزش سے اجتناب کرے۔''(۵)

ہرس پارینا:

''تاریخ افراد کی معاشرتی زندگی کے کارناموں اور سرگرمیوں کی

داستان کا نام ہے۔''(۶)

منقولہ بالا خیالات سے پتہ چلتا ہے کہ تاریخ کو خواہ کسی بھی طرح بیان کیا جائے بہرصورت تاریخ کی ترجمان اور عکاس ہے۔ اس میں ماضی کے واقعات کی جمع آوری کی جاتی ہے اور اسے اس طرح سلسلہ وار مرتب کیا جاتا ہے کہ آنے والی نسلوں کے سامنے ماضی کی مکمل تصویر کھنچ جائے۔

علم التاریخ کے ماہرین اس بات پر اصرار کرتے ہیں کہ ماضی کا محض وہی بیانیہ تاریخ کہلائے گا جس میں جذبات اور ذاتی تعصبات سے عاری ہو کر، غیر جانبدارانہ انداز میں واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔

اس نظریے کی افادیت سے اصولی طور پر تو اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن عملی طور پر ایسا ہونا کم و بیش ناممکن ہے کیونکہ ہر شخص کسی نا کسی مکتبہ فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے اپنے اعتقادات، نظریات اور آئیڈیلز بھی ہوتے ہیں۔ چنانچہ جب وہ بطور مؤرخ کسی واقعہ کو بیان کرتا ہے تو یہ ممکن ہی نہیں کہ اس کے اپنے اعتقادات، نظریات اور وابستگیاں شعوری یا غیر شعوری سطح پر بیانیے کو متاثر نہ کریں۔ یہ وجہ ہے کہ دنیا کی کسی بھی تاریخی کتاب کو اٹھا کر دیکھ لیا جائے تو اس میں کہیں نا کہیں جانبداری کی جھلک مل ہی جائے گی۔

ایسے میں اگر کوئی ادیب کسی واقعہ کو قوت متخیلہ کے زور پر تخلیقی انداز میں بیان کر دے تو راقم کے خیال میں بیانیے کی تاریخی اہمیت بہرحال متاثر نہیں ہوتی۔ تاریخ کا بیانیہ صرف دن، مہینے، سال کے اندراج یا محلاتی داستانوں تک محدود نہیں ہوتا۔ یہ ادیب ہی ہیں جن کے ذریعے ہم تک مختلف معاشرتوں کے تہذیبی اور ثقافتی رویے اور رجحانات پہنچتے ہیں۔ واضح رہے کہ کوئی بھی تاریخی بیانیہ تہذیبی معلومات فراہم کیے بغیر مکمل ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔

المختصر ادب میں تاریخی واقعات کا بیان نا صرف تاریخ کا حصہ ہے بلکہ یہ تصور نہیں کیا جانا چاہیے کہ بیان کردہ واقعہ کے اسلوبِ نگارش نے تاریخ کو مسخ کر دیا۔ کیونکہ کوئی ادیب بھی یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ اس کی داستان، ناول، افسانے یا ڈرامے کے کردار اور واقعات سو فیصد حقیقی ہیں۔ تاہم وہ کردار اور واقعات جو مبنی برحقیقت ہوتے ہیں ان کی تاریخی اہمیت کو جھٹلانا ممکن نہیں۔ بہت سی تاریخی شخصیات اور ان کے کارناموں سے ہم صرف ادب کی بدولت ہی روشناس ہو پائے۔ یہی وجہ ہے کہ دیگر ادبیاتِ عالم کی طرح شروع ہی سے اردو ادب کے قصے کہانیوں میں تاریخی اشارے ملتے ہیں۔

داستانوی ادب کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ''سب رس'' (۱۶۳۵ء)، ''کربل کتھا'' (۱۷۳۷ء) فورٹ ولیم کالج کا داستانوی سرمایہ، فسانۂ عجائب اور ایسی دسری تمام تر داستانیں اپنے اندر وہی تہذیبی سرمایہ سموئے ہوئے ہیں جو ہمیں تاریخ کی کسی کتاب سے نہیں ملتا۔ ظاہر ہے یہ داستانیں تاریخی تناظر میں نہیں لکھی گئیں لہٰذا ان سے تاریخ کے فنی اصول و ضوابط کی پابندی کی توقع رکھنا درست نہیں۔ تمام تر قصے کہانیاں قوتِ متخیلہ اور دیومالائی اسلوب کی آمیزش سے صفحہ قرطاس پر اتارے گئے ہیں۔ تاہم معاشرتی روایات، رسوم و رواج اور اعتقادات و توہمات کی عکاسی ہماری تہذیب کے ان عوامل کو محفوظ کرتی جاتی ہے جن سے تاریخی کتب کا دامن خالی ہے۔ سیّد الطاف علی بریلوی تاریخ کے ایک اہم پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''صحیح تاریخ کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ کسی دور کے صرف سیاسی واقعات کا مجموعہ ہی نہیں ہوتی بلکہ وہ اُس دور کے سماجی شعور کا مجموعہ ہوتی ہے۔ چنانچہ آج ہم تاریخ کے کسی عہد کے سماجی رجحانات اور ہیئت اجتماعیہ کے وجدان و شعور کا بھی ٹھیک ٹھیک اندازہ لگا سکتے ہیں۔ تاریخ کا مقصد محض ماضی کے واقعات کو دہرانا نہیں بلکہ مستقبل کی فکر پیدا کرنا ہے۔ یہیں سے وہ زندگی کی ساتھی ہو جاتی ہے۔'' (۷)

تاریخی تناظر میں مرتب کیا گیا ہمارا افسانوی ادب تاریخ کے اس پہلو کو کما حقہ پورا کرتا ہے۔ داستانوی سرمایے سے ہٹ کر بات کی جائے تو شرر کی تاریخی ناول نگاری سے لے کر نسیم حجازی کے معرکتہ الآراء ناولوں تک ہمارے ادیبوں نے مختلف انداز میں تاریخ کے ناقابل فراموش واقعات کو ادب کے قارئین کے لیے بڑے مؤثر انداز میں پیش کیا ہے۔

دراصل ہر معاشرت اور ہر دور میں قارئین اپنے عروج اور پروقار دور کو قوت متخیلہ کے زور پر دیکھنا چاہتے ہیں۔ ماضی کے واقعات کو پڑھنا اور گزرے ہوئے لمحات میں زندہ رہنا زندگی کے کسی نا کسی مرحلے پر ہر شخص کو بھاتا ہے۔ تاریخی تناظر میں لکھنے والے افسانوی ادیب قارئین کے اس شوق کی تسکین کرتے ہیں۔ افسانوی ادب کے تاریخی تناظر کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں:

> ''جس طرح ہر انسان اپنی جوانی کے واقعات کو زیادہ پسند کرتا ہے اور مزے لے لے کر کہتا اور سنتا ہے اسی طرح قومیں اپنے عروج و زوال اور اوج و اقبال کے واقعات کو زیادہ پسندیدہ خیال کرتی ہیں۔ یورپ کا موجودہ دور اوج و ترقی کا ہے۔ اس لیے وہ موجودہ دور کی معاشرت کو ناولوں میں پیش کر رہے ہیں جبکہ عرب ہوں یا ترک، ایرانی ہوں یا ہندی یقین کر رہے ہیں کہ ہمارے اوج و کمال کا زمانہ گزر گیا اور فی الحال ہم پستی کی زندگی میں مبتلا ہیں۔ پھر ایسی حالت میں ہم پوچھتے ہیں کہ انہیں اپنی موجودہ زندگی میں لطف آئے گا یا اوج و کمال کی زندگی میں۔ ہمارے ہم وطنوں اور ہم قوموں کو اپنی قومی زندگی کے اسی حصہ کے واقعات میں مزا آ سکتا ہے جو کامیابی و عروج کا زمانہ تھا اور عبرت کے لیے ہم انہیں ان کے اوج و عروج کا زمانہ دکھائیں تو شاید زیادہ مفید ہوں۔''(۸)

شرر کے منقولہ بالا بیان کا اطلاق ناول کے ساتھ ساتھ ڈرامہ پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ہم صرف

اپنے قابل ستائش عروج کے متعلق پڑھنا نہیں چاہیے بلکہ اسے اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھنا بھی چاہتے ہیں۔ ناول کے برعکس ڈرامہ ہماری اس حس کی تسکین کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی موضوعات کے ساتھ ساتھ اردو ڈرامے کی روایت تاریخی موضوعات پر بنائے گئے ڈراموں سے بھی بھرپور ہے۔

تاریخی شخصیات، قصے کہانیوں اور واقعات کو ڈراموں کی شکل میں پیش کرنے کا رجحان ڈرامے کے ارتقائی عمل کے ساتھ ساتھ نشوونما پاتا ہوا نظر آتا ہے۔ صوبہ جات متحدہ اودھ میں اردو ڈرامے کا آغاز ملکوتی نوع کے ڈراموں سے ہوتا تھا۔ لیکن بمبئی میں ابتداء ہی سے اردو ڈرامے کا ایک بالکل نیا رجحان ابھرا اور فروغ پذیر ہوتا نظر آتا ہے۔ بمبئی میں اردو ڈرامے کا آغاز ''ہندو ڈرامیٹک کور'' کی سعی و کوشش سے ہوا۔ اس منڈلی نے ۲۶ نومبر ۱۸۵۳ء کو اردو ڈرامے کی نمائش کی ابتداء ہی ایک تاریخی ڈرامے ''گوپی چند اور جالندھر'' سے کی۔ مذہبی اور سیاسی تاریخ کے مشاہیر کی اسٹیج کی پیشکش کا یہ رجحان بمبئی میں اندرسبھائی انداز کے ملکوتی اور پھر طلسماتی ڈراموں اور نیم تاریخی رومانی قصوں اور کہانیوں کے دوش بدوش پروان چڑھتا رہا۔ ہندو ڈرامیٹک کور کی اسٹیج پر کامیابی اور شہرت کو دیکھ کر ۱۸۵۳ء میں ہی ''پارسی ڈرامیٹک کور'' وجود میں آئی۔ اس نے ایران کی تاریخ اور فردوسی کے ''شاہنامہ'' سے شہرہ آفاق جنگ جُو افراد اور مشہور واقعات کو ابتداً گجراتی ڈراموں میں پیش کرنا شروع کیا اور ''رستم وسہراب''، ''ضحاک'' اور ''ضحاک اور مریدون'' جیسے ڈرامے سٹیج کیے۔ ان کھیلوں کی نمائش کے بعد اس کور نے اردو ڈرامے پیش کرنا شروع کیے۔ ۱۹۶۹ء اور ۱۸۷۱ء کے درمیان لکھے گئے ڈراموں ''جمشید''، ''رستم وسہراب''، ''فریدون''، ''یزدخرد شہریار'' اور ''شاہ زادہ شیاہ وکس'' جیسے ڈراموں نے خاص طور پر بڑی مقبولیت حاصل کی۔

پارسیوں کے ان ڈراموں میں جہاں ایران کی تاریخ کے مشاہیر کے سیرت و کردار اور ان کی شجاعت و مردانگی کے کارناموں کو نمایاں کیا گیا ہے، وہاں اپنی قوم میں حب الوطنی کا جذبہ ابھارنے کی کوشش بھی کارفرما نظر آتی ہے۔ ان ڈراموں میں پارسیوں کو بتایا گیا ہے کہ ان کا اصل وطن ایران ہے اور اپنے

وطن عزیز کی خدمت کرنا ان کا فرض ہے۔ ان ڈراموں کی نمائش اس زمانے کی بات ہے جب برصغیر میں قومی تحریکیں اٹھ رہی تھیں اور یہاں بسنے والی مختلف قومیں اپنے احیاء و بقا اور مذہبی، سیاسی وسماجی تحفظات کے لیے سرگرم عمل تھیں۔ بیسویں صدی میں اس رجحان کو اپناتے ہوئے سیّد آصف مدراسی نے ''خسرو پرویز''، آغا محمد شاہ حشر کاشمیری نے ''رستم وسہراب'' اور محمد داؤد خان نے ''ضحاک'' جیسے ایرانی تاریخ پر مبنی ڈرامے لکھے۔

ایرانی تاریخ پر مبنی ڈراموں کے علاوہ ایک دوسرا رجحان ہندوؤں کی تاریخ پر مبنی ڈراموں کا نظر آتا ہے۔ ۱۸۴۶ء میں جگن ناتھ شنکر سیٹھ کی مساعی سے ''بمبئی تھیٹر جدید'' کی تعمیر ہوئی۔ وہ جہالت میں ڈوبی ہوئی اپنی قوم کو جدید ترقی یافتہ تھیٹر سے روشناس کرانا اور سٹیج سے قومی سدھار کا کام لینا چاہتے تھے۔ اس روش پر گامزن ہوتے ہوئے ہندو ڈرامہ نگاروں نے اپنی مذہبی اور قومی تاریخ کو ڈراموں کا موضوع بنایا اور قومی تشخص کے احیا کے لیے ڈرامے لکھے۔ ۱۸۵۳ء سے لے کر ۱۸۵۵ء تک تاریخی موضوعات پر مبنی ڈرامے مرہٹی زبان میں پیش کیے گئے۔ مرہٹی ڈراموں کے سلسلے کا آخری ڈرامہ ''شری یل اکھان'' یکم دسمبر ۱۸۵۵ء کو کھیلا گیا۔ اس وقت بمبئی میں اردو کا یہ عالم تھا کہ اس ڈرامے میں گداگروں کے مکالمات اردو (ہندوستانی) میں تھے۔

ہندی تاریخ پر مبنی اردو ڈراموں کا سلسلہ چل نکلا تو لکھنے والوں نے مختلف موضوعات پر توجہ مرکوز کی اور انہیں ڈرامائی قالب میں ڈھالا۔ ہندوؤں کے تاریخی ڈرامے اکثر مذہبی روایات اور ہندو دیومالا سے اخذ کیے جاتے تھے۔ چنانچہ ان تاریخی ڈراموں میں مذہبی رنگ بھی شامل ہوتا۔ ابدل جی جمشید جی کھوری نے گجرات کے آخری راجہ ''کرن کھیلا'' کی زندگی کو اسی نام سے ڈرامے میں ۱۸۷۲ء میں پیش کیا۔ بعدازاں ہریش چندر کی زندگی، رامائن اور مہا بھارت سے قصے اخذ کر کے سری رام جی مہاراج، سیتا، کرشن جنم، گنیش جنم، کرشن سراما، کرشن اوتار وغیرہ جیسے موضوعات کو ڈراموں میں پیش کیا جاتا رہا۔

ان مذہب یا ور دیو مالائی کرداروں کے ساتھ ساتھ ہندوؤں کی سیاسی تاریخ کے مشہور راجاؤں کو بھی ڈرامے کا موضوع بنایا گیا۔ مہاراجہ بکر ماجیت، چندر گپت، سمندر گپت، پرتھوی راج چوہان، مہاراج بھرتری رام، رانا پرتاب اور شیواجی مرہٹہ کے حالات و واقعات کو ڈرامائی شکل میں پیش کیا گیا۔

ہندوؤں کے یہاں بہت سے بھگت بڑی شہرت رکھتے ہیں۔ ہندو راجاؤں کے ساتھ ان مذہبی بزرگوں کے کردار پر مبنی ڈرامے بھی لکھے گئے۔ ان بھگتوں میں پورن بھگت کی زندگی کو کئی بار ڈرامائی پیکر میں ڈھال کر سٹیج کیا گیا۔ ''بھگت کبیر'' کے نام سے وحدانیت کے قائل خدا پرست ہندی شاعر کبیر داس کی زندگی کو ڈرامائی شکل میں پیش کیا گیا۔ ''پرس رام''، ''بھگت سورداس'' اور ''گوتم بدھ'' جیسے ڈرامے تحریر کیے گئے۔ ہندو سورماؤں اور بہادروں کو بھی سٹیج کی رونق بنایا گیا۔ ''چترسین''، ''ویردرگاداس''، ''وجے کمار''، ''وجے سنگھ''، ''بھیشم پتاما'' اور ''بھیشم پرتگیا'' جیسے کامیاب ڈرامے سپردِ قلم کیے گئے۔

ہندو تاریخ پر مبنی جن ڈراموں کا مختصراً ذکر کیا گیا ہے ان کے سلسلے میں صرف ہندو لکھنے والوں کی کاوش ہی قابل توجہ نہیں ہے بلکہ پارسی اور مسلمان ڈراما نگاروں نے بھی ہندو تاریخ پر قلم اٹھایا ہے اور بڑے کامیاب ڈرامے لکھے ہیں۔ یہ ڈرامے تماشائیوں کے عام رجحان، تھیٹریکل کمپنی کی ضرورت اور فرمائش کو پورا کرنے اور خود تھیٹر کی دنیا میں زندہ رہنے کے لیے لکھے جاتے تھے۔ جہاں تک مسلمانوں کی تاریخ پر مبنی ڈراموں کا تعلق ہے، مسلمان اپنے اولیاء کرام، بزرگانِ دین، راہنماؤں اور راہبروں کی شبیہہ اختیار کرنے کو جائز قرار نہیں دیتے۔ چنانچہ مسلمان ڈراما نگاروں کے اس سمت میں قدم نہ اٹھ سکے۔ شہیدانِ کربلا کی عظیم قربانیوں پر مرثیہ خوانی، ان کی عزاداری اور نوحہ خوانی کے باوجود اس عظیم المیہ پر کوئی ڈرامہ معرضِ تحریر میں نہ آ سکا۔ البتہ بمبئی میں (دھنپت رائے) منشی پریم چند کا ڈرامہ ''کربلا'' مسلمانوں کی سخت مخالفت اور حکومت کے شدید احتجاج کے باوجود ضرور سٹیج ہوا۔ حکومت میں انگریز اکابرین کو جو خود عیسائیت کی تبلیغ کرنے کے لیے اپنے مذہبی اکابرین کی اسٹیج پر نمائش کے دلدادہ تھے، ''کربلا'' کی پیشکش میں کوئی خرابی نظر نہ آئی اور مسلمانوں

کی اس سلسلے میں کوئی شنوائی نہ ہوئی۔

مسلم سلاطین کی زندگیوں کی پیشکش کی ابتدا بھی اردو سٹیج کے ابتدائی دور کے پارسی ڈراما نگاروں کے ہاتھوں ہوئی۔ ابدل جی کھوری نے سب سے پہلے ڈراما ''عالمگیر'' تحریر کیا۔ اس ڈرامے کے بعد تاریخی ڈرامے لکھنے کی رو چل نکلی۔ رونق بنارسی نے ''انصافِ محمود شاہ غزنوی'' اور حافظ محمد عبداللہ نے ''عدل سلطان محمود شاہ'' کے عنوان سے ڈرامے لکھے اور بڑی شان و شوکت سے اسٹیج کیے۔ نبی خان نے ''معرکہ سومنات'' کے نام سے بڑا زوردار ڈراما تحریر کیا۔ مشیر احمد علوی القادری نے محمود غزنوی کے سومنات پر حملے اور اس زمانے کے حالات کو ''چندر کلا'' میں پیش کیا۔ سردار انور خان نے اپنے ڈرامے ''مفسد ایمان'' میں زار حکومت کے دور میں مسلمانوں پر روسیوں کے مظالم کو پیش کیا۔

بعد کے دور کے ڈراموں میں عبدالکریم وحشی کا ''عالمگیر غازی''، آغا سیّد اصغر علی اصغر نظامی کا ''ترکی حور عرف غازی صلاح الدین''، حکیم ولایت حسین فرخ دہلوی کا ''صلاح الدین ایوبی''، محمد عزیز خان دل لکھنوی کا ''غازی مصطفیٰ کمال پاشا''، عشرت حسین نیر انبالوی کا ''ترکی فرشتہ عرف مصطفیٰ کمال''، محمد نبی خان منظر بریلوی کا ''بچہ سقہ عرف امیر کابل''، سیّد جعفر حسین وحشت دہلوی کا ''اسلامی شیر عرف مصطفیٰ کمال پاشا''، دل لکھنوی کا ''شیدائے وطن عرف بچہ سقہ''، سیّد خواب علی نقوی صولت لکھنوی کا ''بچہ سقہ''، مجید الحسن، ضیا عظیم آبادی اور محی الدین احمد عزم بازید پوری کا ''ہمایوں''، عبدالوہاب خان عاصم کا ''خالد بن ولید'' اور ''عمر خیام''، کاذب کا ''ماتم شاہ ظفر''، تاج الدین تاج کا ''دہلی کا مظلوم بادشاہ''، سیّد عابد علی عابد کا ''دلی کا قتلِ عام''، غلام محی الدین نازاں دہلوی، آصف مدراسی اور الطاف مشہدی کا ایک ہی نام کا ڈرامہ ''چاند بی بی''، مولوی بخش الٰہی نامی اور آصف مدراسی کا ڈرامہ ''جہاں گیر''، عبداللطیف شاہ کا ''تختِ طاؤس عرف شاہ جہاں''، آصف مدراسی کا ''مہتاب جہاں عرف شاہ جہاں''، صولت لکھنوی اور عشرت رحمانی کا ''شاہجہاں''، دل لکھنوی کا ''تاج محل''، آصف مدراسی کا ''شہنشاہ عالمگیر عرف دہلی دربار یا دانا دشمن''، احمد ندیم قاسمی کا

''داراشکوہ''، غلام قادر فصیح کا ''سلطان ٹیپو''، رضی الدین رضی بنارسی کا ''ٹیپو سلطان''، سیّد عابد علی عابد کا ''چنگیز خان''، دل لکھنوی کا ''نادر شاہ درانی'' اور ''غازی محمد بن قاسم''، سیّد احمد امداد علی گرامی چشتی کا ''محمد بن قاسم'' اور ''عمر خیام''، شمس لکھنوی کا ''طارقِ اعظم''، میاں لطیف الرحمان کا ''شیر شاہ کا انصاف''، لکھے جانے والے اہم ڈرامے ہیں۔

۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کا قیام عمل میں آیا تو تھیٹر میں پیش کیے جانے والے تاریخی ڈراموں کو بہتر انداز میں پیش کرنے کے امکانات پیدا ہوئے۔ کیونکہ تھیٹر کے سٹیج پر تاریخی ڈراموں کے تمام تقاضے پورے کرنا منتظمین کیلئے ممکن نہ ہوتا تھا۔ مثلاً افواج کی جنگ و جدل کے مناظر سٹیج پر مکمل تاثرات کے ساتھ پیش نہیں کیے جا سکتے تھے۔

ریڈیو نے تاریخی ڈراموں کے سلسلے یہ سہولت فراہم کر دی تھی کہ میدان جنگ کے مناظر، تلوار کی جھنکار، موسیقی، جنگ کے شور وغوغے اور گھوڑوں کی ٹاپوں کو صوتی تاثرات کے ذریعے پیش کیا جا سکتے تھا۔ لیکن ریڈیو پر مسئلہ یہ تھا کہ مناظر کی پیش کاری کا سارا دار و مدار صوتیات پر ہی تھا۔ صوری تاثر کے فقدان کے باعث اثر انگیزی بہرحال کسی حد تک متاثر ہوتی تھی۔

ٹیلی ویژن سکرین پر صوری تاثرات اور صوتی تاثرات دونوں کی موجودگی میں تاریخی ڈرامہ بہتر انداز میں پیش کیا جا سکتا تھا چنانچہ ٹیلی ویژن کے قیام کے فوراً بعد تاریخی ڈراموں کی پیش کاری کے متعلق سوچا جانے لگا۔ اس عمل میں ٹیلی ویژن کے ارباب اختیار کو مشکل یہ تھی کہ ابتدائی چند سالوں میں نشریات براہ راست پیش کی جاتی تھیں۔ چنانچہ ڈرامہ بناتے وقت اس امر کو ملحوظ خاطر رکھا جاتا تھا کہ حتی المقدور عکس بندی انڈور ہو اور کم سے کم سیٹ لگائے جائیں تاکہ براہ راست عکس بندی ممکن ہو سکے۔

یہی وجہ ہے کہ ابتدائی چار پانچ سالوں میں تاریخی ڈرامہ زیادہ معیاری انداز میں پیش نہ کیا جا سکا۔ کیونکہ اس نوع کے ڈرامے آؤٹ ڈور شوٹنگ، بڑے سیٹس اور زیادہ اخراجات کا تقاضا کرتے تھے۔ اس کے

باوجود ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے بعد ''یہ ہے بھارت''، ''پیش کش پاکستان'' اور ''ماضی سے آگے'' جیسے ڈرامے پیش کیے گئے۔ اسی طرح ۱۹۶۷ء میں زاہدہ حنا کا ''سلطان محمود'' منظر عام پر آیا۔

''یہ ہے بھارت'' اور ''پیش کش پاکستان'' میں مختلف مصنفین نے برصغیر کی تاریخ کے ناقابل فراموش واقعہ تقسیم ہند کو موضوع بنایا اور ساتھ ساتھ ۱۹۶۵ء کی جنگ میں بھارتی رویے پر بات ہوئی۔ تاہم ان تمام تر ڈراموں میں سب سے بڑا سقم آؤٹ ڈور شوٹنگ کی عدم موجودگی اور راوی کے ذریعے معلومات فراہم کرنا تھا۔ جو ڈرامائی تاثر کو متاثر کرتا تھا۔ یہی سلسلہ ریکارڈنگ کی سہولت فراہم ہونے کے بعد بھی کچھ دیر تک جاری رہا۔

تاریخی ڈراموں کے سلسلے میں فاطمہ ثریا بجیا نے ایک اہم ڈرامہ سیریز ''اوراق'' (۱۹۶۸ء) کے نام سے لکھی۔ یہ ڈرامہ سیریز پی ٹی وی کے راولپنڈی مرکز سے پیش کی گئی۔ اس سیریز کی اہم بات یہ ہے کہ یہ بادشاہوں اور جنگ و جدل کے واقعات کی بجائے اردو کے کلاسیکی ادب کے تعارف پر لکھی گئی۔ اس اعتبار سے اس کا بنیادی موضوع تاریخ کی بجائے ادب بھی قرار پا سکتا ہے۔ تاہم اس سیریز کو تاریخی تناظر میں دیکھنے کا سبب یہ ہے کہ یہ ڈاکیو ڈراما کی تکنیک پر پیش کی گئی تھی اور سیریز کا ہر کھیل زہرا نگار کے پیش کیے گئے تعارف سے شروع ہوتا تھا۔ جس میں ادیب کے تعارف کے ساتھ ساتھ اس کے دور پر بھی روشنی ڈالی جاتی تھی۔ اس سیریز کے مختلف کھیلوں میں ''قصہ چہار درویش''، ''فسانہ عجائب'' از رجب علی بیگ سرور، ''فردوسِ بریں'' از عبدالحلیم شرر اور ایسے چند اور کھیل پیش کیے گئے۔ ڈرامہ سیریز کا موضوع بہت مضبوط تھا اور اس میں منتخب کیے گئے ادیب بھی واقعی ادبی روایت میں ناقابل فراموش مقام رکھتے تھے۔ تاہم سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ پی ٹی وی کے پاس اس نوع کی ڈرامائی تحریروں کی عکسبندی کیلئے مناسب سہولیات میسر نہ تھیں۔ چنانچہ پروگرام کا بہت سا حصہ زہرا نگار کے تبصرے پر مشتمل ہوتا تھا جس سے سلسلے کی علمی اہمیت تو قائم ہو جاتی تھی لیکن ڈرامائیت بری طرح متاثر ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ بدقسمتی سے یہ سیریز عوام میں اتنی کامیاب

نہ ہوسکی جتنی اگر آج پھر سے پیش کی جائے تو ہوسکتی ہے۔ فاطمہ ثریا بجیا اس سیریز کے حوالے سے بات کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> ”بھئی سچی بات تو یہ ہے کہ وہ پی ٹی وی کا ہی نہیں، لکھنے لکھانے کے حوالے سے ہمارا بھی ابتدائی زمانہ تھا۔ کم از کم ٹیلی ویژن پر ہم نئے ضرور تھے۔ پھر ٹیلی ویژن کی سہولیات بھی بہت کم تھیں۔ لہٰذا آج کے معیار کو سامنے رکھ کر پوچھیے تو وہ سیریز کوئی بہت بڑی سیریز نہیں تھی لیکن ایک لمحہ کو یہ سوچیے کہ نا صرف ٹیلی ویژن عوام الناس کے لیے نیا تھا بلکہ ادارے کے اربابِ اختیار بھی ابھی اپنا صحیح صحیح مقام سمجھ رہے تھے۔ ریکارڈنگ کے بھی بہت سے مسائل تھے۔ لیکن اس وقت کے عوام آج کے عوام کا سا معیار نہیں رکھتے تھے۔ نہ ان کے پاس اتنے سارے چینل دیکھنے کی گنجائش تھی اور نہ ہی وہ ٹی وی پروگرام کو معیار پر پرکھ سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری بھی لاج رہ گئی اور پی ٹی وی کی بھی۔“

پاکستان ٹیلی ویژن سے پیش کی جانے والی پہلی مقبول تاریخی ڈرامہ سیریز ابصار عبدالعلی کی ”سنگ میل“ (۱۹۶۹ء) ہے۔ اگر چہ یہ سیریز بچوں کے لیے ترتیب دی گئی تھی تاہم موضوعی اہمیت اور علمیت کے باعث یہ سیریز بڑوں میں بھی یکساں مقبول ہوئی۔ پاکستان کی شرح خواندگی کا آج بھی یہ عالم ہے کہ ہم اپنے سائنس دانوں کے متعلق بہت کم جانتے ہیں تو ایسا قیاس کرنے میں کوئی اچنبے کی بات نہیں کہ اس وقت لوگ اس سے بھی کم جانتے ہوں گے۔ ایسے میں ابصار نے لوگوں کو ”سنگ میل“ جیسی سیریز دے کر اس تجسس پر اکسایا کہ ٹی وی دیکھنے والے بہت سے نوجوان سائنس دانوں کی تاریخی خدمات سے آشنائی کے خواہشمند ہوئے۔ اس سلسلے میں مختلف مشاہیرِ عالم کے متعلق معلومات فراہم کی گئیں۔ (۱۰)

ابصار عبدالعلی کی یہ ڈرامہ سیریز تحریری صورت میں سنگ میل پبلیکیشنز سے ”کیسے کیسے لوگ“ کے نام سے معرضِ اشاعت میں آچکی ہے۔ اس ڈرامہ سیریز میں انہوں نے سادہ اور عام فہم اسلوب میں قوتِ

متخیلہ کے زور پر مشاہیرِ عالم کو اپنی درس گاہوں میں کام کرتے ہوئے، اپنے طلبا سے بات کرتے ہوئے اور حصولِ علم کی جدوجہد کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ سیریز کی ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ان میں مشاہیرِ عالم کے محض کارہائے نمایاں پر روشنی نہیں ڈالی گئی بلکہ تاریخ کی ان ناقابلِ فراموش شخصیات سے ایسی گفتگو بھی کروائی ہے جو نا صرف بچوں کے لیے بلکہ بڑوں کے لیے بھی اقوالِ زرّیں کی حیثیت رکھتی ہے۔ مثلاً ذیل میں اقلیدس اور اوناسس کا مکالمہ دیکھیے:

"اوناسس: جی ہاں، اور وہ یہ کہ جیومیٹری پڑھ کر مجھے کون سی دولت مل جائے گی۔ میں سوچتا ہوں۔ سوچتا ہوں۔ یہ ایک بے مصرف علم ہے۔ جس کی عام زندگی میں کوئی ضرورت پیش نہیں آتی۔

اقلیدس: (گھورتا ہے) تم نے بہت دیر میں سوچا اوناسس، بہرحال پھر بھی جلدی سوچ لیا۔ تم اگر امتحان دے کر کامیاب ہو جاتے اور میں تمھیں سند دے دیتا اور اس کے بعد تم مجھ سے سوال کرتے تو میں تمہارے لیے کچھ نہ کر سکتا۔

اوناسس: جناب اب آپ میرے لیے کیا کر سکتے ہیں؟

اقلیدس: جو تم چاہتے ہو (کونے میں کھڑے ہوئے غلام کی طرف دیکھ کر) تمہاری جیب میں کیا ہے؟

غلام: صرف تین سکے آقا۔

اقلیدس: اوناسس کی جھولی میں ڈال دو۔ اسے اس تعلیم کا جو اُس

نے اب تک حاصل کی ہے، معاوضہ مل جائے گا۔

(غلام ایسا ہی کرتا ہے۔ اوناسس شرمندہ ہو کر بیٹھنے لگتا ہے)

اقلیدس: یہاں مت بیٹھو اوناسس، اس درجے میں تمہارا کوئی درجہ نہیں رہا۔

(غلام سے) باہر جانے میں اوناسس کی مدد کرو۔ درجے سے ہی نہیں، مدرسے سے بھی۔

اوناسس: لیکن میرا امتحان؟

اقلیدس: ہو چکا۔

اوناسس: اور سند؟

اقلیدس: کیا کرو گے اس کا؟...... دولت جو مل گئی۔

اوناسس: تین سکے! یہ بھی کوئی دولت ہوئی۔

اقلیدس: جو علم کی دولت پا کر خوش نہ ہوا۔ وہ سکوں کی دولت میں بھی خوشی نہیں حاصل کر سکتا، جاؤ!'' (۱۱)

منقولہ بالا مکالے سے دراصل ناظرین کو یہ سبق دینا مقصود ہے کہ علم کو دولت کے ترازو میں تولنے والے دراصل علم کے مستحق ہی نہیں۔

اسی طرح یہ بتانے کی کوشش بھی کی گئی ہے کہ قدیم یونان کا ریاضی دان اقلیدس زندگی اور علم کے متعلق کس نوع کے افکار رکھتا ہے۔

قدیم یونانی مشاہیر کے علاوہ ابصار عبدالعلی کی اس تاریخی سیریز میں ناظرین بہت سے مسلم مشاہیر

سے بھی متعارف ہوتے ہیں۔ ان مسلم مشاہیر میں عبدالرحمٰن الداخل ایک منفرد نام ہے۔ ''سقر قریش'' کے نام سے پیش کیے جانے والے اس کھیل میں تاریخِ اسلام کے اس ناقابلِ فراموش منتظم کو دکھایا گیا ہے جس نے آٹھویں صدی میں سپین میں عباسی حکومت سے ہٹ کر الگ حکومت قائم کی۔ عبدالرحمٰن الداخل نے اس وقت سپین میں ہونے والی تمام تر بغاوتوں کو کچلتے ہوئے اسے علم و ادب کا گہوارہ بنانے میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ سپین کی معروف ترین تاریخی مسجد قرطبہ کی تعمیر داخل کے دور میں ہی شروع ہوئی تھی۔

کھیل میں داخل کی جنگی حکمت عملی اور اس کے افکار کو ناظرین تک پہنچایا گیا ہے۔ کیونکہ اس وقت جنگ و جدل کے مناظر بہت زیادہ نہیں دکھائے جا سکتے تھے لہٰذا جنگی حکمت عملی ہی کے ذریعے جنگ کی نوعیت کو بیان کیا جاتا تھا۔ ذیلی مکالمہ میں عبدالرحمٰن کو اپنے فوجیوں کو جنگی محاذ پر جانے اور حکمت عملی تیار کرنے کا حکم دیتے ہوئے دکھایا گیا ہے جس سے تاریخِ اسلام کی اس عظیم شخصیت کے افکار پر روشنی پڑتی ہے۔

''عبدالرحمٰن: امیر یوسف کے آنے تک فوجوں کی صفیں درست کر لو۔
وہ سپاہی جن کے بک جانے کا خدشہ ہو۔ اُن سے ہتھیار
چھین لو...... وہ سالار جن کے ذہنوں پر ضمیر فروشی کی
دیمک کا جال پھیل چکا ہو...... انہیں پیچھے دھکیل دو...... وہ
تلواریں جن پر زنگ کے دھبے پڑ چکے ہوں...... بھٹیوں
میں ڈال دو کہ ان سے مردِ مجاہد بھیڑ کا بھنا ہوا گوشت کاٹنا
بھی کسرِ شان سمجھتے ہیں۔ خدا کی قسم منظم ہو جاؤ کہ تنظیم
بڑی حکمت ہے۔

عبداللہ: ایسا ہی ہوگا...... فی امان اللہ

(عبداللہ اور عبیداللہ جانے کے لیے مڑتے ہیں)

عبدالرحمٰن: ٹھہرو عزیزو! بات مکمل نہیں ہوئی۔

(دونوں واپس مڑتے ہیں)

عبدالرحمٰن: صفوں کی درستی کے ساتھ اخلاق کی تعمیر بھی لازمی ہے۔
ملحوظِ خاطر رہے کہ میدانِ کارزار مردِ مومن کی قوتِ بازو
کی ہی نہیں اس کے اخلاق و اطوار کی بھی امتحان گاہ
ہے۔"(۱۲)

اس مکالمے سے پتہ چلتا ہے کہ مسلمان فاتحین جنہیں ظالم، سفاک اور جارح تصور کیا جاتا ہے اور مغربی اقوام انہیں جنگجو ثابت کرنے کے درپے ہوتی ہیں، وہ مسلمان دراصل ایسے نہیں تھے۔ جو گورنر اپنی افواج کو اعلیٰ اخلاق کا درس دے وہ کبھی سفاک اور ظالم نہیں ہو سکتا۔ یوں ابصار نے ان تاریخی کھیلوں میں آگاہی کے ساتھ ساتھ افکار کی درستی کا کام بھی کیا۔

زیرِ نظر کھیل کا نام "سقر قریش" رکھنے کی وجہ یہ تھی کہ یہ عبدالرحمٰن الداخل کا لقب تھا جو اسے بعدازاں عباسیوں نے اس کی جرأت و شجاعت اور کامیابیوں کے نتیجے میں دیا تھا۔

ابصار کی سنگ میل ہمارے سامنے متنوع تاریخی شخصیات کو لائی۔ قدیم یونانی مشاہیر کے ساتھ ساتھ ناظرین کو مسلم دانشور اور سائنس دانوں سے متعارف ہونے کا موقع ہی نہیں ملا بلکہ ابصار ہمارے سامنے وہ مغربی سائنس دان بھی لائے جو اپنے علوم و فنون میں دراصل مسلمانوں کے ہی رہینِ احسان تھے۔

اس سلسلے میں سنگ میل کا کھیل "کفر" بڑی اہمیت کا حامل ہے اور ناظرین میں خاص طور پر پسند کیا گیا ہے۔ یہ کھیل معروف سائنس دان گلیلیو کے متعلق ہے جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اسے اس نظریے کی بنیاد پر کہ زمین سورج کے گرد گردش کرتی ہے، اس وقت کے مسیحی علما کی طرف سے شدید سخت گیری کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ مذکورہ سائنسی نظریہ دراصل مغربی سائنس دانوں سے کہیں پہلے ابو ریحان البیرونی

(۱۰۴۸۔۹۷۳)، یعقوب بن طارق (آٹھویں صدی عیسوی) اور محمد جابر البتانی (۹۲۹۔۸۵۸) جیسے مسلم ماہرینِ اجرامِ فلکی زمین کے متعلق ایسے نظریات پیش کر چکے تھے۔ گلیلیو (۱۶۴۲۔۱۵۶۴) نے سولہویں اور سترہویں صدی میں زمین کے سورج کے گرد چکر لگانے کا نظریہ دیا تو اس وقت کے پادری اس بنیاد پر اس کے خلاف ہو گئے کہ ان کے خیال میں یہ بات تعلیماتِ انجیل سے متصادم ہے۔ ''سنگ میل'' کا کھیل ''کفر'' اسی واقعے کے متعلق ہے۔

''پادری1: تم کفر بک رہے ہو۔

پادری2: تم ہیئت کا علم چھوڑو اور اپنے باپ کی طرح بانسری بجایا کرو۔

پادری4: یا باغبانی کا پیشہ اختیار کرلو۔

پادری2: تمہارے محبوب شاعر دانتے کا کلام بھی تمہارے کام آ سکتا ہے۔ بانسری کی دُھن پر دانتے کے شعروں کی الاپ تمہیں شہرت اور دولت دے سکتی ہے۔

پادری5: انجیلِ مقدس آسمانی کتاب ہے۔ وہ خدا کا کلام ہے اس کی عزت کرنا سیکھو گلیلیو۔

گلیلیو: اگر انجیلِ مقدس خدا کا کلام ہے تو سائنس کے تجربے اور مشاہدات بھی خدا کے حکم ہی سے ممکن ہوتے ہیں۔'' (۱۳)

ماریہ: آپ کی زندگی...... کیا فیصلہ دیا مجلس نے؟

گلیلیو: مجھے چھوڑ دیا مگر......!

ماریہ: (صلیب کا نشان بناتی ہے) شکر ہے باری تعالیٰ۔
(چونکتی ہے) مگر......مگر کیا؟

گلیلیو: آنکھوں کی روشنی لے لی، ہاتھ کاٹ دیے، زبان بند کر دی، سوچ میں تالے ڈال دیے۔
(پھٹی ہوئی آنکھوں سے اسے تک رہی ہے)

ماریہ: توبہ......آپ نے توبہ......مگر کیوں؟
(لہجہ میں ٹھہراؤ جیسے جذبات کی آندھی ختم ہوگئی)۔ ٹھیک ہی کیا آپ نے۔ بہت ہے کہ ہیئت کے مشاہدے چھوڑ دیجیے۔

گلیلیو: نہیں ایسا نہیں ہوگا۔

ماریہ: کلیسیا کی مجلس میں تو آپ توبہ کر چکے ہیں۔

گلیلیو: محض اپنی جان بچانے کے لیے ...... میں ابھی مرنا نہیں چاہتا۔ مجھے انسانوں کی بھلائی کے لیے بہت سے کام کرنے ہیں۔ سچ بولنا غلطی نہیں ہے۔ دنیا کو مان لینا چاہیے کہ زمین سورج کے گرد چکر لگاتی ہے۔ اس میں انجیلِ مقدس کی کوئی توہین نہیں۔

ماریہ: یہ ٹھیک ہے مگر سمجھنے والے غلط سمجھتے ہیں۔

گلیلیو: تُو تو مجھے صحیح سمجھتی ہے۔

ماریہ: میں تو آپ کی بیٹی ہوں۔ خون کا رشتہ ہے۔

گلیلیو: مگر فادر کارڈنل باربرنی سے میرا خون کا رشتہ نہیں۔ وہ واحد پادری ہے جو میرا حامی ہے۔ مجھے صحیح سمجھتا ہے۔

ماریہ: تو فادر باربرنی نے آپ کی مدد کیوں نہیں کی؟

گلیلیو: لاٹ پادری کے آگے کسی کی نہیں چلتا۔

ماریہ: کاش فادر باربرنی لاٹ فادر ہوتے۔

گلیلیو: کاش............!" (۱۴)

منقولہ بالا مکالمات دو حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک طرف تو ان مکالمات کے ذریعے ابصار عبدالعلی سترہویں صدی کی مغربی ذہنیت کو ناظرین تک پہنچانے میں کامیاب ہوتے ہیں اور دوسری طرف ناظرین پر یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کتنی اچنبھے کی بات ہے کہ وسیع النظری کا دعویٰ کرنے والے اہلِ مغرب نئی بات کو ہضم کرنے کی بجائے اس پر کس نوعیت کا واویلا کرتے تھے جبکہ یہی بات آج سے کم و بیش ایک ہزار سال قبل مسلمانوں نے کی لیکن اسے دانائی اور حکمت کے ساتھ قبول کیا گیا۔ ایک اور نقطہ جس کا تذکرہ کرنا یہاں ضروری ہے وہ یہ ہے کہ انیس سو انہتر، ستر میں اس جرأت مندی سے اہل مغرب کی تنگ نظری پر تنقید کی گئی ہے۔ اس جرأت کا مظاہرہ ہمارے نشریاتی اداروں پر آج بھی مشکل سے ہی دیکھنے میں آتا ہے۔ آج جب گلیلیو کے واقعہ کو تین سو سال گزر چکے ہیں تو اہل مغرب اس کے متعلق یہ اظہار کرتے ہیں:

> "Galileo, perhaps more than any other single person, was responsible for the birth of modern science." (۱۰)

جبکہ جسے اہلِ مغرب آج جدید سائنس تصور کر رہے ہیں، کی بنیاد مسلمان سائنس دانوں نے ایک ہزار سال

قبل ہی ڈال دی تھی۔

المختصر، ''سنگ میل'' میں ابصار عبدالعلی نے نا صرف بچوں کے لیے دلچسپی کے عناصر پیدا کیے بلکہ تمام تر کھیل اس تخلیقیت سے لکھے کہ نا صرف بچوں کے لیے بلکہ بڑوں کے لیے بھی علمی اعتبار سے نہایت اہم تھے۔ مزید یہ ہے کہ ابصار کی ''سنگِ میل'' محض تاریخ کے متصادم اربابِ اختیار کے درمیان جنگ و جدل کے واقعات پر مشتمل نہ تھی۔ اس میں ان اہل دانش اور اہل فکر کو منظر پر لایا گیا تھا جنھیں نا صرف روایتی مؤرخ بلکہ افسانوی ادب کے تخلیق کار بھی اکثر نظرانداز کر دیتے ہیں۔

ڈرامہ سیریز کی اس مقبولیت کو دیکھتے ہوئے ابصار عبدالعلی نے اسے کتابی صورت میں مرتب کیا اور ۱۹۶۹ء کی یہ ناقابل فراموش تاریخی ڈرامہ سیریز ''کیسے کیسے لوگ'' کے نام سے شائع ہونے والی پی ٹی وی کی پہلی مرتب شدہ کتاب کی صورت میں ہمیشہ کے لیے محفوظ کر لیا۔ (۱۶)

ڈاکٹر سلیم اختر اس کتاب کے موضوع پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

''ان ڈراموں کا موضوع تاریخ کی وہ درخشندہ شخصیات ہیں جن کی ذہنی کاوشوں، علمی تجسس اور افکار و تصورات نے عالمی تہذیب کی اساس مہیا کی۔'' (۱۷)

یوں ابصار عبدالعلی نے ۱۹۶۹ء میں صحیح معنوں میں پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے پہلی معیاری تاریخی ڈرامہ سیریز پیش کی جس سے قارئینِ ادب آج بھی ''کیسے کیسے لوگ'' کی صورت میں استفادہ کر سکتے ہیں۔

''سنگ میل'' کے بعد ۱۹۷۰ء میں ''قلعہ کہانی'' کے نام سے ایک منفرد نوعیت کی تاریخی ڈرامہ سیریز پیش کی گئی۔ مختلف مصنفین کی تحریر کردہ اس سیریز میں قلعوں کی شاہی زندگی اور معمولی واقعات کو کہانی کا مرکز بنایا گیا تھا اور کوشش کی گئی تھی کہ محض جنگی معرکوں کے موضوعات پر اکتفا کرنے کی بجائے قلعوں کی فلک بوس دیواروں کے درمیان وقوع پذیر ہونے والے ان واقعات کو بھی سامنے لایا جائے تو لمحوں کے لامتناہی بہاؤ

میں ہمیشہ کے لیے کھو جاتے ہیں۔ یہ ڈرامہ سیریز لاہور مرکز کے ساتھ ساتھ راولپنڈی مرکز سے بھی پیش کی گئی۔ یوں قلعہ لاہور کے علاوہ اس سیریز میں قلعہ روہتاس کے واقعات بھی عکس بند کیے گئے۔ قلعہ کہانی میں اُس دور کی محبتوں، عداوتوں، رنجشوں، مسرتوں اور دربار میں ہونے والی سازشوں کو موضوع بنا کر ناظرین کو تاریخ کے اس پہلو سے متعارف کروایا گیا جو عموماً افسانوی کتابوں کی زینت تو بنتا ہے لیکن مؤرخ کی سپاٹ تحریریں اس سے عاری ہی ہوتی ہیں۔ اشفاق احمد جنہوں نے اس ڈرامہ سیریز کے کچھ کھیل بھی لکھے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ٹیلی ویژن کا ۱۹۷۰ء کا دور بڑا سنہری دور تھا۔ اس میں کہانی کی تلاش کے بعد ''ایک حقیقت'' اور ''قلعہ کہانی'' جیسی سیریز نے اور بھی آگے کا سفر اختیار کیا۔ لاہور کا قلعہ جو پہلے صرف سیاحوں اور لاہور سے باہر کے طالب علموں کے لیے ایک ''ضروری اور مجبوری حاضری'' کا مقام تھا، اب لاکھوں لوگوں کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ سینکڑوں برس بعد ٹی وی کی بدولت اس قلعے نے اپنی تاریخ کے اوراق پلٹے اور یہاں ہونے والی محبتوں، سازشوں، شورشوں اور یورشوں کی وہ کہانیاں بیان کیں جنہیں وقت کی گرد نے لوگوں کی نظروں سے اوجھل کر دیا تھا۔'' (۱۸)

اس ڈرامہ سیریز میں کچھ کھیلوں میں سیاسی اور روایتی تاریخی موضوعات پر بھی قلم اٹھایا گیا ہے۔ مثلاً محمود غزنوی کے حملے اور مسعود سعد سلمان کے دور میں لاہور کی معاشرتی اور سماجی زندگی وغیرہ۔

افسوسناک بات یہ ہے کہ ''قلعہ کہانی'' کی لازوال کہانیوں کو محفوظ نہیں کیا گیا لہٰذا اب ان کہانیوں کے دھندلکے کچھ معمر لوگوں کی بجھتی ہوئی یادداشتوں میں ہی محفوظ ہیں۔

''قلعہ کہانی'' کے بعد ۱۹۷۵ء میں پی ٹی وی سے نشر ہونے والی ڈرامہ سیریل ''آخر شب''، ٹیلی ویژن کے ڈرامائی ارتقاء کے تاریخی ڈراموں میں ایک بہت بڑا کارنامہ ہے۔ اس سیریز نے اس کمی کو پورا کیا جو اس سے پہلے کے منفرد کھیلوں میں رہ جاتی تھی۔ سلاطینِ دہلی اور مغلیہ بادشاہوں پر اس سے پہلے بھی مختلف کھیل وقتاً فوقتاً پیش کیے گئے تھے تاہم صفدر میر ''آخرِ شب'' میں ان تاریخی شخصیات کے بہت سے ان پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں کامیاب ہوئے جو ''آخرِ شب'' سے پہلے کے کھیلوں میں مکمل طور پر پیش نہیں کیے جا سکے تھے۔ ''آخرِ شب'' میں پیش کیے جانے والے کھیل کتابی صورت میں اسی نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ کتاب کے مقدمے میں صفدر میر نے بڑی جامعیت سے تاریخ اور تاریخی ڈراموں کے متعلق اپنے نظریات پیش کیے ہیں جن کا مختصر مطالعہ آخر شب کے کھیلوں کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔

صفدر میر تاریخی شخصیات کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت ان کی زندگی کے کسی خاص واقعے یا چند واقعات پر ارتکاز کرنے کے قائل نہیں ہیں بلکہ ان کا خیال ہے:

> ''ان نامور ہستیوں کی پوری زندگی خصوصاً ان کے انتہائی عروج کے ایسے واقعات کو موضوع بنایا جائے جو ان کے زمانے اور خصوصی کردار کے محوری تضادات سے متعلق ہوں۔ کیونکہ آخرالامر ہر انسان کی زندگی اس کے کلی معاشرتی تعلقات اور ان میں پائے جانے والے تضادات ہی سے عبارت ہوتی ہے یہی معاشرتی تعلقات اور تضادات اس شخصیت کا مخرج ہوتے ہیں۔ یہی اس کے کردار کو بناتے، سنوارتے، ابھارتے اور بگاڑتے ہیں۔ یہی اس کی زندگی میں جبر و اختیار کے باہم پیوست عوامل کا تانا بانا تیار کرتے ہیں۔'' (۱۹)

تاریخی کرداروں کی زندگی مختلف عروج و زوال اور نشیب و فراز سے عبارت ہوتی ہے اور سینکڑوں سال بعد ان کا مطالعہ ایک عجیب المیاتی تاثر چھوڑتا ہے۔ یہ المیاتی تاثر دونوں صورتوں میں وقوع پذیر ہوتا

ہے خواہ کسی کردار کی زندگی کامیابی پر ختم ہو یا وہ کردار عظیم الشان معرکوں کے بعد شکست و ریخت کا شکار ہو کر اپنے انجام کو پہنچے۔

آخر الذکر صورت میں تو المیاتی تاثر کو سمجھنا بالکل آسان ہے کیونکہ عروج سے زوال کی طرف گراوٹ المیہ کا باعث بنتے ہیں۔ اوّل الذکر صورت میں المیاتی تاثر کا سبب یہ احساس ہوتا ہے کہ روئے زمین پر اپنی کامیابیوں کے جھنڈے گاڑنے اور انمٹ نقوش چھوڑنے والا کردار اب ہم میں نہیں رہا۔ فنا کا یہ احساس قاری اور ناظر کو بہرحال افسردہ کرتا ہے۔ چنانچہ المیاتی تاثر کی مضبوطی اور تکمیل کے لیے صفدر میر تاریخ کے ان کرداروں کی پیش کاری کے سلسلے میں چند ضروری باتیں ذہن میں رکھنے پر زور دیتے ہیں:

> ''کسی بھی المیہ ڈرامے کے ہیرو اور خصوصاً تاریخی واقعات پر مبنی المیہ ڈرامے کے ہیرو سے ناظر کی دلچسپی اور یک آہنی دو وسیلوں سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک تو اس کے کردار کی کلیت سے اور دوسرے اس کی جوہری سچائی سے اور یہ دوسرا عنصر بھی اس کی کلیت ہی کا پرتو ہوتا ہے۔ ایک کردار کی کلیت ہمارے سامنے اس وقت تک منکشف نہیں ہو سکتی جب تک ہم اس کے ماحول اور متعلقات، پوری زندگی کی تگ و دو، پوری جدوجہد کے عوامل اور محرکات کو جان نہ لیں۔'' (۲۰)

تاریخی شخصیات پر لکھنے کے متعلق صفدر میر نے ایک بہت اہم نکتہ اٹھایا ہے۔

ہمارے ہاں نامور شخصیات کو کچھ اس طرح آئیڈیلائز کیا جاتا ہے کہ شخصیت کا اصل تاثر بسا اوقات بالکل معدوم ہو جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ہم پر ان شخصیات کی حقیقت منکشف ہو تو ہمارے خیالی محلات ریت کی طرح ریزہ ریزہ ہو جاتے ہیں لیکن یہ مشکل تاریخی شخصیات پر قلم اٹھانے والے کو بہرحال بھگتنا ہی پڑتی ہے۔ صفدر میر کہتے ہیں:

> ''تاریخی کرداروں کے بارے میں ڈرامہ لکھتے وقت سب سے بڑی دقت یہ ہوتی ہے کہ

ان کے بارے میں عامتہ الناس کے ذہن میں جمے جمائے نیم دیومالائی تصورات پہلے
سے موجود ہوتے ہیں، جن کا اکثر حالات میں حقائق اور واقعات سے بہت کم تعلق ہوتا
ہے اور قومی یا اجتماعی تعصبات سے زیادہ بعض اوقات یہ بات ہمارے پڑھے لکھے بلکہ
اچھے خاصے تاریخ دان حضرات پر اتنی ہی صادق آتی ہے جتنی کہ عام لوگوں پر۔'' (۲۱)

راقم کے خیال میں اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ نا صرف ہمارے مؤرخین بلکہ تاریخ کے موضوع پر قلم اٹھانے والے ادیب بھی شخصیات کے متعلق معلومات فراہم کرتے وقت عموماً توصیفی یا تنقیصی رویہ اختیار کرتے ہیں جبکہ دونوں رویّے اپنی اپنی نوع میں انتہا پسندانہ ہیں۔ نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ عوام الناس ان شخصیات کے متعلق غلط رائے قائم کر لیتے ہیں۔ اسی حقیقت کے پیش نظر صفدر میر ڈراما سیریز ''آخرِ شب'' میں ہمارے سامنے شخصیات کی مختلف مگر مبنی بر حقیقت تصویر لائے۔

مغلیہ حکمرانوں کو عموماً ان کے جاہ و جلال اور رعب و دبدبے کے حوالے سے پیش کیا جاتا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کیونکہ اس بے مثال خاندان کا آخری چشم و چراغ تھا اور اس کی زندگی شہنشائیت سے ہوتی ہوئی پابہ زنجیر قیدی پر ختم ہوئی۔ لہٰذا ہم عموماً اسے درویش منش بادشاہ کے روپ میں دکھا کر بات ختم کر دیتے ہیں۔ حالانکہ اس کے آخری دنوں کی بے چارگی سے بھرپور زندگی ہی اس کی حقیقی تصویر ہے جسے عموماً نہیں دکھایا جاتا۔ صفدر میر ''آخرِ شب'' کے کھیل ''بہادر شاہ ظفر'' میں آخری مغل فرمانروا کی یہ صورت سامنے لاتے ہیں۔

''میجر ہیریٹ: حضرات فردِ جرم پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں۔ ملزم
کے خلاف چار الزامات ہیں۔

اول: ملزم نے برطانوی حکومتِ ہند کا وظیفہ خوار ہونے کے
باوجود ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء سے یکم اکتوبر ۱۸۵۷ء تک محمد بخت
خان صوبیدار توپ خانہ، نیز ایسٹ انڈیا کمپنی کے بہت

سے کمیشن یافتہ افسروں اور سپاہیوں کو بغاوت و سرکشی پر اکسایا۔ امداد دی اور حصہ لیا۔

دوم: ملزم نے اپنے بیٹے مرزا افضل کو، جو برطانوی رعایا تھا، دہلی میں اور ممالک غربی و شمالی کے غیر معلوم باشندوں کو حکومت سے بغاوت اور جنگ آزمائی پر آمادہ کیا۔ امداد دی اور حصہ لیا۔ حالانکہ وہ سب بھی برطانوی رعایا تھے۔

سوئم: ملزم نے برطانوی ہند کی رعایا ہونے کے باوجود ۱۱ مئی یا اس کے آس پاس ہند کا بادشاہ اور حکمران ہونے کا اعلان کیا اور دہلی پر دغابازی سے قبضہ کر لیا۔ سرکار انگلشیہ کی بربادی کے لیے سازشوں میں وہ شریک رہا اور سرکار سے لڑا۔

چہارم: ملزم ۱۶ مئی ۱۸۵۷ء کو لال قلعے کی حدود میں یورپی نسل کے پچاس افراد کو جن میں زیادہ تر عورتیں اور بچے بھی تھے، بے دردی سے قتل کرا دینے کا موجب بنا اور اس فعل میں معاون رہا۔ قاتلوں کو نوکریاں، ترقیاں اور اعزازات دیئے یا ان سے وعدے کیے، نیز مختلف دیسی حکمرانوں کے نام عیسائیوں اور انگریزوں کے قتل کے حکم صادر کیے۔ یہ سب اعمال ایکٹ نمبر ۱۶، ۱۸۵۷ء کی رو سے جرم ہے۔" (۳۲)

ادب کے کسی قاری یا ٹی وی کے ناظر نے مغل فرمانروا کو بطور ملزم پہلے کم ہی دیکھا ہوگا۔

اسی طرح ''محمد بن تغلق اواخر'' کے کھیل میں فیروز شاہ تغلق کی حقیقت دکھائی گئی ہے۔ ایک عام تاثر کے مطابق فیروز شاہ تغلق عوام کی فلاح چاہنے والا، رفاحی کاموں کی طرف توجہ دینے والا، انصاف پسند رحم دل بادشاہ تھا۔ ایک ایسا بادشاہ جو پروردگار کا شکر گزار تھا اور منکسر المزاجی اس کا خاصا تھی۔

یہ عام مگر باطل تاثر اس وقت غارت ہو جاتا ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فیروز شاہ نے اپنے باپ کے خلاف بغاوت کی کوشش کی اور اس باپ (سلطان محمد بن تغلق) کی عجیب کیفیت ہمارے سامنے آتی ہے جسے بطور فرمانروا ایک ایسے سلطان کے طور پر یاد کیا جاتا ہے جس کے اختراعی ذہن نے ریاست کو نقصان پہنچایا۔ ذیلی مکالمہ ہمارے سامنے فیروز شاہ اور محمد بن تغلق کی یہ حقیقی تصویر لاتا ہے۔

''فیروز: سلطان معظم! ایسی کوئی بات نہیں۔

سلطان: (اس کے چہرے سے اپنا چہرہ ملاتے ہوئے) تم جھوٹ بولتے ہو اسی لیے میں نے تم کو بھی اور شیخ نصیرالدین کو بھی یہاں بلا لیا ہے تاکہ یہ فتنہ آگے نہ بڑھے۔ تمہیں معلوم ہے کہ تم یہاں حراست میں ہو؟ اور تمہارے مرشد کو میں نے پابند کر دیا ہے۔

فیروز: مجھے معلوم ہے سلطان معظم۔ لیکن اس کی ضرورت نہ تھی۔

سلطان: چپ رہو! کیا اس کی ضرورت تھی کہ تم ایسے لوگوں سے خلوت میں ملتے جو مجھے معزول کر کے تخت پر تمہیں بٹھانا چاہتے ہیں۔ تمہیں ایسی کیا جلدی تھی؟ اب جاؤ ٹھٹھ پہنچ کر میں تمہارے معاملے کا تصفیہ کروں گا۔

(فیروز باہر نکل جاتا ہے)

سلطان: احمق۔ کیا اسے معلوم نہیں کہ میں نے خود اسے اپنے جانشین کے لیے منتخب کر رکھا ہے۔ اسے اتنی کیا جلدی تھی (وہ آہستہ آہستہ جریب ٹیکتا اپنی جگہ پر جا کر بیٹھ جاتا ہے) قتلغ خان! امیر قدغن کے بارے میں کیا اطلاع ہے؟" (۲۳)

یوں مجموعی طور پر صفدر میر ہمارے سامنے اسلامی ہندوستان کی ان شخصیات کو لے کر آتے ہیں جن کے عروج و زوال کا احاطہ نا صرف ہمارے افسانوی ادب میں بلکہ اردو ٹی وی ڈراما میں بھی اس انداز میں نہیں کیا گیا تھا۔ دراصل صفدر میر کا تاریخی ڈراموں کے حوالے سے یہ نظریہ تھا کہ ہم شخصیات کو پارہ پارہ واقعات میں منقسم پیش نہیں کر سکتے۔ شخصیات کے منتخب پہلوؤں کی پیش کاری سے نہ تو شخصیات کا مکمل عکس سامنے آ سکتا ہے اور نہ ہی حقائق سے پردہ پوشی کر کے ہم تاریخ کو جھٹلا سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"حقائق سے بھاگنے کی کوئی کوشش کبھی کامیاب نہیں ہوئی، نہ آئندہ کامیاب ہو سکتی ہے۔ وقت کے دریا کے آگے کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا اور نہ اس کے کسی حصے کو الگ کر کے اس کے تسلسل کو ٹکڑے ٹکڑے کیا جا سکتا ہے تاکہ اپنی پسند کے ٹکڑوں کو اپنا لیا جائے اور دوسروں کو چھوڑ دیا جائے۔ یہ ایک ہی مسلسل زمانے کی رو ہے اور اس کے حادثات اور واقعات اٹل ہیں جو کچھ ہو چکا ہے اس سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی، اس کو چھپایا نہیں جا سکتا۔ اس کے نتائج اور عواقب سے غلط معنی نکال کر اپنے آپ کو طفل تسلیاں دی جا سکتی ہیں۔" (۲۴)

''آخرِ شب'' میں مندرجہ ذیل کھیلوں کے ذریعے صفدر میر ہمارے سامنے مختلف سلاطین دہلی اور ہند کی تاریخی شخصیات کے مختلف روپ لے کر آئے۔

عنوانات:

۱۔	بہادر شاہ ظفر	۲۔	سراج الدولہ
۳۔	ضیاء الدین برنی	۴۔	بلبن
۵۔	کیقباد	۶۔	جلال الدین خلجی
۷۔	(i) علاؤالدین خلجی اوائل		(ii) علاؤالدین خلجی اواخر
۸۔	قطب الدین مبارک	۹۔	خسرو خان
۱۰۔	(i) محمد تغلق اوائل		(ii) محمد تغلق اواخر
۱۱۔	فیروز شاہ تغلق		

تاریخی ڈراموں کے سلسلے میں ''آخرِ شب'' کے بعد پیش کیا جانے والا ناقابل فراموش تاریخی ڈراما ''آخری چٹان'' (۱۹۸۰ء) ہے۔ یہ ڈراما معروف تاریخی ناول نگار نسیم حجازی کے ناول ''آخری چٹان'' سے ماخوذ ہے۔ ٹیلی ویژن کے لیے اس کی ڈرامائی تشکیل سلیم احمد نے کی۔ ''آخری چٹان'' قاسم جلالی کی چندان ناقابل فراموش پراڈکشنز میں سے ایک ایسی پیشکش ہے جنہوں نے نا صرف تاریخی ڈراموں کی ذیل میں قاسم جلالی کو بلکہ ان کے پیش کردہ تاریخی ڈراموں، ''لبیک''، ''ٹیپو سلطان''، ''شاہین''، ''بابر'' اور ایسے چند اور تاریخی ڈراموں کو امر کر دیا۔

نسیم حجازی کا نام اردو کے تاریخی ناول نگاروں میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ ان کا اسلوب نگارش اور قصہ گوئی کا فطری انداز انہیں اس بات پر قادر کرتا تھا کہ وہ اسلامی تاریخ کی زندہ و جاوید شخصیات کی داستانوں کو اردو کے افسانوی ادب میں ڈھال لیں۔ چنانچہ انہوں نے سلطان خوارزم شاہ، بدر بن مغیرہ،

یوسف بن تاشفین، محمد بن قاسم، ٹیپو سلطان، صلاح الدین ایوبی اور ایسی دوسری تاریخی شخصیات پر اپنی ناول نگاری کی بنیاد رکھی۔

''آخری چٹان'' میں وہ ہمارے سامنے سلطان جلال الدین خوارزم شاہ اور تاتاریوں کی کشمکش کے ساتھ ساتھ اس وقت کے خلیفہ بغداد کے حالات و واقعات کو تفصیلی انداز میں لاتے ہیں۔ جس سے قارئین کو جاننے کا موقع ملتا ہے کہ اس وقت کے عباسی خلفاء کا اسلام اور اہل اسلام کے متعلق کیا نظریہ تھا اور وہ دین اسلام کے دکھائے ہوئے رستے سے ہٹ کر کس قدر عیش پرستی میں کھو گئے تھے۔ دوسری طرف ہمارے سامنے جلال الدین خوارزم شاہ جیسی جری اور دلیر شخصیت کو پیش کرتا ہے جو کسی بھی قیمت پر چنگیز خان کے سامنے ہتھیار ڈالنے کو تیار نہ تھی۔

راقم کے سامنے ''آخری چٹان'' کا جو نسخہ موجود ہے وہ پانچ سو بارہ (۵۱۲) صفحات پر مشتمل ہے۔(۲۵) ان صفحات میں نسیم حجازی ہمارے سامنے مذکورہ دور کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرتے ہیں جبکہ ڈراما ''آخری چٹان'' ان تمام تر تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا۔ چنانچہ سلیم احمد نے اس کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت سلطان جلال الدین خوارزم شاہ اور چنگیز خان کی کشمکش ہی کو مرکزی کہانی کے طور پر پیش کیا۔

ڈرامے کا خلاصہ کچھ یوں ہے کہ:

تاتاری پے در پے فتوحات کرتے قراقرم تک پہنچ گئے ہیں اور اسے اپنا مستقل مسکن بنا لیا ہے۔ چنگیز خان بغداد تک پہنچنے کے لیے خوارزم فتح کرنا چاہتا ہے اور بغداد کی فتح خوارزم کی فتح سے منسوب ہے۔ چنگیز خان علاؤالدین خوارزم شاہ سے تجارتی معاہدہ کرتا ہے۔ چنگیز خان اپنے تاجروں سے جاسوسی کا کام بھی ساتھ ساتھ لے رہا ہے کہ علاؤالدین کو اس کی بھنک پڑ جاتی ہے جو چنگیز کے ایلچی کو قتل کروا کر اس کے ساتھیوں کی ڈاڑھیاں جلا کر واپس بھجوا دیتا ہے۔ چنگیز خان بہت برہم ہوتا ہے لیکن حملہ کرنے سے باز رہتا

ہے۔ وہ یہ بات بخوبی جانتا ہے کہ بغداد، خوارزم کی مدد نہیں کرے گا کیونکہ گزشتہ چند سالوں سے تاتاریوں کی تباہی کا جو شہرہ ہے خلیفہ اس سے ناواقف نہیں ہے تاہم وہ اس خطرہ سے بھی آگاہ ہے۔ خلیفہ بالآخر مسلمان ہے اور کسی بھی وقت وہ خوارزم کی مدد کو تیار ہو سکتا ہے۔

دوسری طرف طاہر بن یوسف ایک عالم اور بہادر نوجوان ہے۔ اس کا باپ صلاح الدین ایوبی کی فوج میں مجاہد تھا۔ طاہر کو جب بغداد اور خوارزم کے حالات کی خبر ہوتی ہے تو وہ بغداد روانہ ہو جاتا ہے تاکہ وہاں عالم اسلام کو جمع کر کے تاتاریوں کے مقابلہ کے لیے تیار کر سکے۔ لیکن مختلف کوششوں کے بعد اس پر جب خلیفہ بغداد کی اصلیت واضح ہو جاتی ہے تو وہ سلطان علاؤالدین خوارزم شاہ کی فوج میں شامل ہو جاتا ہے۔

ادھر چنگیز خان اہل خوارزم سے بدلہ لینے کا عہد کر چکا ہے اور دوسری طرف سلطان علاؤالدین ذرا جلد باز واقع ہوتا ہے جو اپنے چند خوشامدی مشیروں کے کہنے پر قراقرم کی بلند چوٹیوں کی طرف پیش قدمی شروع کرتا ہے۔ جلال الدین (علاؤالدین کا بیٹا) کا یہ کہنا ہے کہ ابھی تاتاریوں کے خلاف اعلان جنگ نہ کیا جائے۔ لیکن علاؤالدین کسی خطرے کی پرواہ کئے بغیر چڑھائی کرتا ہے۔ لیکن تاتاری کمزور مزاحمت کاروں کو برف پوش پہاڑوں کی طرف دھکیل دیتے ہیں۔

علاؤالدین کی وفات کے بعد اس کا بہادر بیٹا جلال الدین تخت نشین ہوتا ہے جو بہت دور اندیش ہے۔ وہ جانتا ہے کہ محض پانچ ہزار کی فوج کے ساتھ تاتاریوں کا مقابلہ کرنا نہایت مشکل ہے لیکن جب اسے یقین ہو جاتا ہے کہ خلیفہ اس کی مدد کو کمک نہیں بھجوائے گا تو وہ خود تاتاریوں کا مقابلہ کرنے کو نکلتا ہے۔ سلطان کی فوج نہایت جرأت و شجاعت سے تاتاریوں کا مقابلہ کرتی ہے لیکن ہر لحظہ بڑھتی تاتاریوں کی فوج کے سامنے سلطان کے مٹھی بھر فوجیوں کا زیادہ دیر تک لڑنا ممکن نہیں رہتا۔

تاتاری فوج سلطان کی فوج کو دھکیلتے ہوئے ایک ایسی چٹان کے کنارے پر لے آتے ہیں جس کے

تین اطراف تاتاری فوج ہے اور ایک طرف سندھ کا ٹھاٹھیں مارتا ہوا دریا۔ بالآخر سلطان جلال الدین خوارزم شاہ کو یہ احساس ہو جاتا ہے کہ اب چنگیز خان کا مقابلہ ممکن نہیں لیکن وہ کسی بھی قیمت پر کفر کے سامنے ہتھیار نہیں ڈالنا چاہتا۔ لہٰذا وہ اپنے ایک سالار تیمور سے مخاطب ہوتا ہے۔

> ''جلال الدین: تیمور! قدرت نے ہمیں آگ اور پانی میں سے ایک شے منتخب کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ تمہاری رائے کیا ہے؟
>
> تیمور ملک: مجھے یقین ہے کہ پانی کی لہریں آگ کے شعلوں کی طرح بے رحم ثابت نہیں ہوں گی۔
>
> جلال الدین: بہت اچھا۔ میں رہنمائی کرتا ہوں تم سپاہیوں کو تیار ہونے کا حکم دو۔
>
> (سلطان بھاری زرہ اتارتا ہے گھوڑے کو آگے بڑھاتا ہے ایک لحہ دریائے سندھ کی خوفناک لہروں کو دیکھتا ہے اور گھوڑے کو ایڑ لگا کر دریائے میں چھلانگ لگا دیتا ہے)''(۲۶)

ڈراما ''آخری چٹان'' یہاں ختم ہو جاتا ہے لیکن ناول میں اس کے بعد سلطان خوارزم شاہ کی کہانی ختم نہیں ہوتی۔ سلطان اور اس کی فوج کے دریا میں چھلانگ لگا دینے کے بعد چنگیز خان کا یہ مکالمہ تاریخی قول کی حیثیت رکھتا ہے:

> ''خوش نصیب ہے وہ باپ جس کا بیٹا جلال الدین جیسا ہو اور مبارک ہیں وہ مائیں جو ایسے شیروں کو دودھ پلاتی ہیں۔''(۲۷)

نسیم حجازی کے مطابق سلطان دریا پار کر کے ایک ٹیلے پر پہنچ جاتا ہے اور گمنامی کی زندگی گزارتا ہے

کچھ عرصہ بعد وہ تاتاریوں کے مقابلے کے لیے عالم اسلام کے سرکردہ رہنماؤں سے نعرہ کی کوشش کرتا ہے لیکن سب طرف سے مایوس ہو کر بالآخر وہ اپنے چند ساتھیوں سمیت جنگل میں مقیم ہو جاتا ہے اور شراب کے نشے میں بدمست ہو رہتا ہے۔

تاریخی صداقت کی تحقیق راقم کے مقالے کا موضوع نہیں ہے۔ بہرحال نسیم حجازی کا ناول ''آخری چٹان'' ہمارے سامنے سلطان معظم جلال الدین خوارزم شاہ کی یہ افسوس ناک تصویر لاتا ہے۔

''......عبدالملک نے اس کے ہاتھ سے پیالہ چھین کر دور پھینک دیا اور اپنا خنجر نکال کر سلطان جلال الدین کو پیش کرتے ہوئے کہا ''سلطان معظم! میں نے شاید گستاخی کی ہے۔ یہ لیجیے مجھے اپنے ہاتھ سے موت کے گھاٹ اتار دیجیے، میں یہ نہیں دیکھ سکتا۔ میری آنکھیں نکال دیجیے۔''

راگ بند ہو چکا تھا اور محفل میں سناٹا چھا رہا تھا۔ سلطان نے غیر متوقع اطمینان کے ساتھ عبدالملک کی طرف دیکھا اور صراحی اٹھا کر اس کی طرف بڑھاتے ہوئے کہا:

''یہ لو۔ اسے بھی توڑ ڈالو۔ میں خود کئی مرتبہ انہیں توڑ چکا ہوں۔ ایسی چیزیں ٹوٹنے سے ختم نہیں ہوتیں۔ یہ مٹی کے ٹھیکرے ہیں جو ایک بار ٹوٹنے کے بعد دوبارہ جڑ سکتے ہیں اور اگر نہ جڑ سکیں تو نئے بنائے جا سکتے ہیں۔ یہ انسان کا دل نہیں جو ایک بار ٹوٹنے کے بعد ہمیشہ کے لیے ناکارہ ہو جاتا ہے۔'' (۲۸)

المختصر ناول میں نسیم حجازی نے عروج و زوال کی داستان کو تمام تر تفصیلات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ درست ہے کہ ڈرامے کی طرح ناول میں بھی قصہ جلال الدین خوارزم شاہ اور چنگیز خان کے تصادم کے گرد ہی گھومتا ہے تاہم ڈرامے کے برعکس ناول میں ضمنی طور پر بیان کردہ بغداد کے حالات اور وہاں کے اہل اقتدار کی عشرت پسندی کو خاصی جگہ دی گئی ہے۔ ڈرامے میں وحدت تاثر قائم رکھنے کے لیے کیونکہ ایسا کرنا ممکن نہ

تھا۔ یوں بھی ڈرامہ اس قدر طوالت کا متحمل نہیں ہوسکتا تھا لہٰذا پیش کار قاسم جلالی کے مشورے پر سلیم احمد نے اسے ڈرامائی سانچے میں ڈھالتے ہوئے کافی حد تک خوارزم شاہ اور چنگیز خان کی کشمکش تک محدود کر دیا۔ قاسم جلالی اس بات کی نشاندہی کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''ایک تو ڈرامے کا فن ناول کے فن سے مختلف ہے اس لیے بہت سے ایسے واقعات جو ناول میں جگہ پاتے ہیں، کو ڈرامے میں نہیں ڈھالا جا سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ نسیم حجازی کا اسلوب نگارش کچھ ایسا خطابیہ اور بیانیہ نوعیت کا تھا کہ ناول بہت طویل ہو گیا تھا۔ جبکہ ڈرامے کو محدود اقساط میں مکمل کرنا مقصود تھا۔ چنانچہ میں نے سلیم احمد کو جلال الدین اور چنگیز خان کے قصے پر ارتکاز کرنے کو کہا۔'' (۲۹)

'' آخری چٹان'' کی طرح ''شاہین'' (۱۹۸۳ء) بھی نسیم حجازی کے ناول ''شاہین'' سے ماخوذ ہے۔ محسن علی کی اس پیشکش میں بدر بن مغیرہ کی جدوجہد دکھائی گئی ہے۔ جبکہ ناول کا تاریخی عہد اندلس میں مسلمانوں کی حکومت کے آخری ایام ہیں جب اندلس پر فرڈی ننڈ اور ملکہ ازابیلا نے فتح حاصل کی اور اندلس میں مسلمانوں کے آخری حصار غرناطہ پر بھی عیسائیوں کا قبضہ ہو گیا۔ اس ناول میں تاریخی عہد اندلس میں خلیفہ ابوالحسن سے خلیفہ ابوعبداللہ کے عہد پر محیط ہے۔

ناول کا کینوس بہت وسیع تھا لہٰذا سلیم احمد اور اسداللہ خان نے اس کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت تاریخی ناول کے بہت سے اہم اور ضمنی واقعات کو حذف کرتے ہوئے اسے بدر بن مغیرہ کی جدوجہد تک محدود کر دیا۔ ڈراما ''شاہین'' میں بدر بن مغیرہ کی گوریلا جنگی کارروائیوں، ابوموسیٰ کی سازشوں، ملکہ ازابیلا اور بادشاہ فرڈی ننڈ کی کارستانیوں اور مسلمانوں کے حالات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ڈرامے کے زیادہ تر مناظر بدر بن مغیرہ کی جنگی کارروائیوں کے واقعات کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی دکھایا گیا کہ ابو موسیٰ جیسے غداروں نے کس طرح مسلمانوں کو نقصان پہنچایا۔ ڈراما اس افسوس ناک حقیقت کو بھی سامنے لاتا

ہے کہ اندلس پر سات سو سال بلاشرکت غیر حکومت کرنے کے بعد شاہانِ وقت عیش و عشرت کے نشے میں بدمست ہوکر اپنی حقیقت کو بھول بیٹھے۔ نتیجتاً وہ عیسائی جنہیں ایک طویل عرصے تک مسلمانوں کے سامنے سر اٹھانے کی جرأت نہ ہوئی تھی، آہستہ آہستہ پیش قدمی کرنے لگے اور پھر ایک وقت ایسا آیا کہ غرناطہ کا پایہ تخت بھی مسلمانوں کے ہاتھوں سے جاتا رہا۔ دوسری طرف بدر بن مغیرہ جیسے راسخ العقیدہ مسلمان ریزہ ریزہ ہوتے ہوئے مسلم جاہ و جلال کو بچانے کی کوشش کرتے رہے اور اپنی ساری زندگی گوریلا جنگوں میں بسر کر دی۔ لیکن اسلامی حکومت اور اس کا جاہ و جلال پھر بھی محفوظ نہ رہ سکا۔ بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ حکومت کے خاتمے میں دخل دشمن طاقتوں سے زیادہ اندرونی خلفشار کو تھا۔ ایسے پرچم حق کو سر بلند رکھنا ممکن نہیں ہوسکتا تھا۔ لیکن بدر بن مغیرہ شاہین کی طرح دشمنوں پر جھپٹتا رہا اور اس کا ہر حملہ دشمنوں کے لیے موت کا پیغام ہوتا۔ بدر کی عقابی جنگی حکمت عملی ہی کے باعث نسیم حجازی نے اسے تاریخ کا شاہین قرار دیا۔

ڈراما سیریل ''شاہین'' جہاں بدر بن مغیرہ کی جرأت و شجاعت کی تصویر کشی کرتا ہے وہیں اس کی تن تنہا جدوجہد، اس کی بے چارگی کی تصویر بھی ہمارے سامنے لاتا ہے۔ مثلاً ایک مقام پر جب منصور اسے یہ خبر دیتا ہے کہ امیر غرناطہ ابوالحسن نے فرڈی نینڈ کو خراج دینے سے انکار کر دیا ہے تو اس کی خوشی اور جذبات دیدنی ہیں۔

''(کمرے میں بدر بن مغیرہ اور بشیر بن حسن باتیں کر رہے ہیں۔ منصور بن احمد کمرے میں داخل ہوتا ہے)

منصور بن احمد: السلام علیکم۔

بدر بن مغیرہ: مرحبا! منصور بن احمد۔

بشیر بن حسن: مرحبا! منصور بن احمد۔

بدر بن مغیرہ: کہو منصور بن احمد کیا خبر لائے؟

منصور بن احمد: بری خبر ہے۔

بدر بن مغیرہ: غرناطہ سے آ رہے ہو؟

منصور بن احمد: جی ہاں۔

بدر بن مغیرہ: کیا یہ خبر لائے ہو کہ امیرِ غرناطہ ابوالحسن ہماری سرحد پر حملے کی تیاری کر رہا ہے؟

منصور بن احمد: نہیں۔

بشیر بن حسن: کیا فرڈی ننڈ نے ابوالحسن سے نیا معاہدہ کر لیا؟

منصور بن احمد: ناں!

بدر بن مغیرہ: منصور! خدا کے لیے یہ خبر نہ سنانا کہ اس نے نکمے شہزادے ابوعبداللہ کو اپنا جانشین مقرر کیا ہے۔

منصور بن احمد: ناں......ناں......ناں!

بشیر بن حسن: پھر اور کیا بری خبر ہو گی؟

منصور بن احمد: بری خبر ضرور لایا ہوں لیکن ہمارے لیے نہیں، فرڈی ننڈ کے لیے بری خبر ہے۔

بدر بن مغیرہ: کیا مطلب؟

منصور بن احمد: ابوالحسن نے فرڈی ننڈ کو خراج دینے سے انکار کر دیا۔

بشیر بن حسن: سبحان اللہ (خوش ہوتا ہے)

منصور بن احمد: اور اس نے کہلا بھیجا ہے کہ اب غرناطہ کے دارالضرب میں سکے نہیں تلواریں ڈھلتی ہیں۔

بشیر بن حسن: واقعی!!!

بدر بن مغیرہ: (سوالیہ انداز میں) یہ سچ ہے؟ (یقین سے) اور اگر یہ سچ ہے کہ تو ہمارے سوار اندلس کی آخری سرحدوں تک آزادی کا پرچم لہرادیں گے۔ انشاءاللہ!''(۳۰)

ظاہری طور پر جذبہء جہاد سے سرشار بدر کی یہ تصویر اس وقت قابل ترس بن جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ابوالحسن آنے والے دنوں میں وہ کچھ نہیں کر پاتا جس کا اشارہ منصور بن احمد کے پیغام میں ملتا ہے اور بدر اسلام کے اربابِ اختیار سے جو توقعات وابستہ کرتا ہے وہ کبھی پوری نہیں ہوتیں۔

مجموعی طور پر ''آخری چٹان'' اور ''شاہین'' دو ایسی ڈراما سیریل ہیں جو نا صرف ہمارے سامنے جلال الدین اور بدر بن مغیرہ جیسی جرأت وشجاعت کی تمثیلوں کو لاتی ہیں بلکہ دورِ حاضر کے مسلمانوں پر یہ واضح بھی کرتی ہیں کہ اسلامی سلطنت کا زوال دشمنوں کی جرأت وشجاعت کا نہیں، اہلِ اسلام کی بزدلی، عیش پسندی اور اندرونی خلفشار کا شاخسانہ ہے۔

''لبیک'' (۱۹۹۳ء) تاریخی ڈراموں کے سلسلے کی ایک اور اہم کڑی ہے۔ خان آصف کی تحریر کردہ اس ڈرامہ سیریل میں تاریخِ اسلام کے ایک اور کمسن نوجوان کی جرأت وشجاعت اور بہادری کی کہانی پیش کی گئی ہے۔

محمد بن قاسم سے محض سترہ سال کی عمر میں اس عظیم کارنامے کی توقع کوئی بھی نہیں کر سکتا تھا جو اس نے ۷۱۲ء میں راجہ داہر کو شکستِ فاش دے کر کر دکھایا۔

ڈراما سیریز ''لبیک'' میں محمد بن قاسم کے اسی کارنامے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ڈراما سیریل میں دکھایا گیا ہے کہ سری لنکا میں رہنے والا ایک عرب تاجر انتقال کر جاتا ہے چونکہ سری لنکا کا فرمانروا مسلمانوں سے اچھے تعلقات کا خواہش مند ہے لہٰذا وہ عرب تاجر کے اہل وعیال کو خلیفہ کے لیے بہت سے تحفے تحائف

دے کر بحری جہاز کے ذریعے عرب روانہ کر دیتا ہے۔ لیکن سندھ کے قریب کچھ بحری قذاق جہاز اغوا کر لیتے ہیں اور سامان لوٹ کر عورتوں کو بھی ساتھ لے جاتے ہیں۔ اغوا شدہ خواتین میں سے ایک حجاج بن یوسف کو خط لکھ کر اپنی اور اپنے خاندان کی رہائی کی فریاد کرتی ہے جس پر حجاج ''لبیک'' کہتے ہوئے اپنے کمسن بھتیجے محمد بن قاسم کو مہم پر روانہ کرتا ہے۔ محمد بن قاسم لشکر سمیت سندھ پر چڑھائی کرتا ہے اور دیبل کے تاریخی قلعے کا محاصرہ کر لیتا ہے۔

بالآخر مندر کے جھنڈے کے گرنے اور دیبل کی فتح سندھ پر اسلام کا دروازہ کھول دیتی ہے اور محمد بن قاسم راجہ داہر کو شکست دے کر اغوا شدگان کو اس کی قید سے آزاد کرا لیتا ہے۔ یہ منی سیریل تاریخ اسلام کے کمسن نوجوان کے اسی تاریخی معرکہ پر مبنی ہے۔

''لبیک'' کے بعد ۱۹۹۳ء میں قاسم جلالی ناظرین کے لیے ایک اور معیاری تاریخی کھیل لائے۔ فاطمہ ثریا بجیا کا تحریر کردہ یہ کھیل ''بابر'' بہت سی حیثیتوں میں تاریخی ڈراموں کی ذیل میں انفرادیت کا حامل ہے۔ اس کھیل میں پہلی مرتبہ افسانوی ادب کی اس صنف میں اس قدر تحقیق و تدقیق سے کام لیا گیا۔ یہ ڈراما نہ کسی ناول یا افسانے کی افسانوی حقیقت سے ماخوذ تھا اور نہ کسی کی یادداشت پر مبنی۔ فاطمہ ثریا بجیا نے یہ ڈرامہ تاریخ کی مختلف کتب کی گہری تحقیق اور عمیق مطالعے کے بعد لکھا۔ ڈراما کے آغاز میں تمام تر ماخذات کی نشاندہی ڈراما سیریل ''بابر'' کی تحقیقی صداقتوں کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ ماخذات کی فہرست حسب ذیل ہے۔

''(ڈراما سیریل بابر کے مستند تاریخی حوالے)

۱۔	تزک بابری	مصنف: ظہیرالدین بابر ترجمہ: مسز بیورج ۱۹۰۵ء
۲۔	تزک بابری	ترجمہ: رشید اختر ندوی

۳۔ تُزکِ بابری ترجمہ: L.F. Rush Brook

۴۔ Bahadur The Tiger مصنف: Herald Lamb

۵۔ تاریخِ رشیدی مصنف: مرزا حیدر دوغلت

(بابر کا خالہ زاد بھائی)

۶۔ منتخب اللباب مؤرخ: نظام الملک خافی خان

۷۔ تذکرۃ الکرام مؤرخ: سیّد شاہ محمد کبیر صاحب ابوالعلا

۸۔ خلاصۃ التواریخ مؤرخ: سجان رائے بٹالوی

۹۔ ہمایوں نامہ مصنفہ: شہزادی گلبدن بانو بیگم

(بابر کی بیٹی)

۱۰۔ عہدِ مغلیہ مصنف: سیّد صباح الدین عبدالرحمٰن

۱۱۔ تاریخ بخارا شیبانی نامہ/ مصنف: آرمینئیس ویمبرے،

پروفیسر پرتھ یونیورسٹی

۱۲۔ Princess Rose Body مصنف: Rummer Godden

۱۳۔ تاریخِ ایران مصنف: پروفیسر مقبول بیگ بدخشانی

۱۴۔ بزمِ تیموریہ مصنف: سیّد صباح الدین عبدالرحمٰن

۱۵۔ ظہیر الدین محمد بابر مصنف: پریمیقل قادروف (روسی مصنف)

اور بہت سے تاریخی اور تصویری حوالے"۔(۳۱)

ان تمام تر مآخذ سے مطلع کرنے کا مقصد یہی نظر آتا ہے کہ ناظرین پر یہ واضح کر دیا جائے کہ ڈراما کے واقعات افسانوی نوعیت کے نہیں حقیقی نوعیت کے ہیں۔

یوں تو ڈراما میں بابر کی کمسنی سے اس کی موت تک کی طویل سوانح دکھائی گئی اور بتایا گیا کہ بابر کی کمسنی میں اس کے تعلیمی اور تربیتی مراحل کس طرح گزرے۔ کس طرح اس کے باپ کی ناگہاں موت سے اپنے، دشمنوں میں بدل گئے۔ بابر نے شیبانی خان، مرزا محمود خان اور دوسرے مخالفین کو شکست دی۔ بعدازاں کابل کی فتح، شکست اور پھر سے فتح کے واقعات، ہندوستان کی طرف پیش قدمی، مرہٹوں اور راجپوتوں سے جنگ اور ابراہیم لودھی کی شکست تک کی تفصیلات کی عکسبندی کی گئی ہے۔ گویا ڈراما سیریل میں مغلیہ فرمانرواؤں کے جدِّ امجد کی ساری زندگی کا احاطہ کیا گیا ہے۔ تاہم ڈراما سیریل کی اہم ترین بات یہ ہے کہ بجائے حقائق پر پردہ ڈالنے کی بجائے، تاریخ کو مسخ کرنے سے احتراز کرتے ہوئے حقیقت پسندی کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہی امر اس ڈراما کی عظمت کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔

ڈراما میں دکھایا گیا ہے کہ بابر کا باپ شیخ عمر مرزا اپنے فرزند کی تعلیم و تربیت کا بہت خیال رکھتا تھا اور بابر بھی روشن فہم رکھنے کے ساتھ ساتھ علم و ادب کا دلدادہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ کمسنی میں اس کی گفتگو حکمت، دانشمندی اور وسیع الفہمی پر مبنی ہوتی تھی۔ اس امر کو دکھانے کے لیے میر صاحب، خواجہ صاحب اور بابر کے درمیان ہونے والا مکالمہ ملاحظہ کیجیے۔

"(کمسن بابر صبح کے وقت اپنے کمرے میں روزنامچہ لکھ رہا ہے۔ میر صاحب داخل ہوتے ہیں)

میر صاحب: صبح بخیر شاہزادے۔ (آداب بجالاتا ہے)
آج سویرے ہی روزنامچہ!

بابر: میں نے اوقات بدل دیئے ہیں میر صاحب۔ رات کو پڑھا اچھا جاتا ہے اور پھر صبح تحریر میں تازگی ہوتی ہے۔
(اسی دوران خواجہ صاحب کمرے میں داخل ہوتے ہیں)

بابر: آیئے آیئے! تشریف لایئے خواجہ صاحب۔

خواجہ صاحب: السلام علیکم۔

بابر: وعلیکم السلام، تشریف رکھیے۔

(دونوں صاحبان بیٹھ جاتے ہیں)

خواجہ صاحب: شہزادے کل رات میر صاحب سے ایک موضوع پر بحث ہوگئی میری۔

میر صاحب: میں کہہ رہا تھا کہ جب آپ حکمران ہوں گے، انشاءاللہ تو دارالسلطنت اندجان نہیں بلکہ فرغانہ یا اخشی ہوگا۔

بابر: اقلیم دل

(دونوں حیران ہوتے ہیں)

خواجہ: دارالسلطنت اقلیم دل ہوگا تو پھر سکہ؟

بابر: امن و آشتی

خواجہ اور میر صاحب: (ایک ساتھ بولتے ہیں) واہ، سبحان اللہ

میر: اور علم؟

بابر: محبت

خواجہ صاحب: اور سپاہ؟

بابر: باہم اعتماد۔

میر صاحب: سبحان اللہ، سبحان اللہ دارالسلطنت اقلیم دل، سکہ امن و آشتی، علم محبت، سپاہ باہمی اعتماد۔ ایسی مثالی ریاست میں

رعایا تو آسودہ اور خوش وخرم ہوگی شہزادے۔

بابر: خدا کرے ایسا ہی ہو۔" (۳۲)

ہمارے تاریخی ناولوں اور تاریخی ڈراموں میں اسلامی تاریخی شخصیات پر بات کرتے ہوئے عموماً یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ انہوں نے کون کون سے معرکے سر کیے۔ لیکن اس کے پس پردہ ان واقعات پر روشنی کم ہی ڈالی جاتی ہے جو مسلمانوں کی آمد پر عوام کے ساتھ پیش آئے یا ان پے در پے فتوحات سے معاشرتی نفسیات کس طرح متاثر ہوئیں۔ ڈراما سیریل "بابر" میں فاطمہ ثریا بجیا مختلف مقامات پر ان حقائق کو سامنے لانے کی کوشش کرتی ہیں جو تاریخ میں یاد ہی نہیں رکھے جاتے کیونکہ تاریخ تو عظیم شہنشاہوں اور ان کی معرکہ آرائیوں کی داستان سے عبارت تصور کی جاتی ہے۔ بجیا ایک مقام پر ان حقیقتوں کو یوں بیان کرتی ہیں:

"(شیبانی خان اپنے دربار میں داخل ہوتا ہے)

(درباری بیک زبان نعرہ لگاتے ہیں)

درباری: ازبک قوم کے نجات دہندہ، سلامت رہے
ازبک قوم کے نجات دہندہ، سلامت رہے

شیبانی: میں حضرت مولانا عبدالصمد کا نام لیوا ہوں۔ یہ وہ محترم بزرگ ہستی ہیں کہ جن کی پاپوش کی عزت نے مجھ حقیر، بندہ زر کو امامِ عصر بنا دیا ہے۔ میں اسلام کا ایک ادنیٰ سا خادم ہوں اور تیموریوں کا دشمن ہوں۔ میں اپنی نفرت چھپاتا نہیں۔ برملا کہتا ہوں کہ میں ان کا خدمت گزار رہا ہوں۔ سلطان احمد میرزا بادشاہ سمرقند کا ملازم تھا میں۔

کا خان اعظم سلطان محمود اوران کے والد مرحوم کا خان
اعظم سلطان یونس کا پروردہ ہوں۔ لیکن جس قوم کا مزاج
بیوفائی، جس کی سرشت فسق و فجور اور جس کی نظروں میں
ماورالنہر میں کسی اور انسان کی کوئی حیثیت نہ ہو، کوئی
عزت نہ ہو۔ یہاں تک کہ تیمور انسان کے سوا کسی
دوسرے انسان کو اس سرزمین پر سکون سے رہنے اور جینے
کا حق نہ ہو۔ (تخت پر ہاتھ مارتے ہوئے)
میں مہمند شیبانی خان ایسے لوگوں کے خلاف ہر روز اس
مجلس میں اعلان جہاد کرتا ہوں اور خود کو ثواب دارین کا
حق دار سمجھتا ہوں۔" (۳۳)

بابر: کون لوگ ہیں یہ؟
ہرکارہ: اعلیٰ حضرت یہ اپنے آپ کو نہ ہندو کہلاتے ہیں نہ مسلمان۔
بابر: تو ان کی پہچان کیا ہے؟
سکھ گرو: (بابر سے مخاطب ہوتا ہے) سن! بادشاہ سن! جو سارے
جگ کا خالق اور سجن ہار ہے وہ تو کسی بندے سے اس کی
پہچان نہیں پوچھتا۔ تو انسان ہوکر انسان سے اس کی
پہچان پوچھ رہا ہے۔ ہم سکھ ہیں۔
بابر: دل خوش کر دیا تم نے میرا۔ متاثر ہوا تمہاری بات سے۔

(ہرکاروں سے مخاطب ہوکر) کھول دو انہیں۔

(سکھ گرو سے دوبارہ مخاطب ہوتا ہے) یہ سب کیوں ہے آخر؟

سکھ گرو: دیکھ بادشاہ۔ اگر تو زمین پر حکمرانی کرنے آیا ہے تو یہ اور بات ہے۔ اگر دکھی پرجا کے من جیتنا چاہتا ہے تو وہ سن جو میں کہہ رہا ہوں۔

بابر: سن رہا ہوں، کہیے!

سکھ گرو: تھی کبھی، تھی کبھی روشنی ہندوستان میں۔ مسلمانوں کے صوفی بزرگ، اولیا اللہ، ہندوؤں کے رشی، منی، سیاسی صدیوں سے پریت کا دان بانٹ رہے تھے۔ ذات پات کے جھمیلوں سے دور آنے والے اچھے دنوں کی شبھ سوجھنائیں دے رہے تھے۔ پہچان مٹنے لگی تھی کہ کون ہندو ہے اور کون مسلمان۔ کہ یکا یکی راج نیتی کا طوفان اٹھنے لگا۔ کبھی محمود غزنوی، کبھی شہاب الدین غوری اور کبھی کوئی اور۔ وہ پریت جو تھی چھپ گئی، کہیں دور افق کے اس پار اور، اور ہم، ہم اس دیس کی پرجا، بے بس نہتے گرونانک کے چیلے، نش پاپیوں، بے گناہوں اور ابھاگیوں کی جلتی چتاؤں اور سڑتے لاشوں کے بیچ ایک نیا ہی راستہ تلاش کرنے پر مجبور کر دیئے گئے۔'' (۳۴)

اول الذکر مکالمہ اس حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ اعلیٰ نسل کا مسلمان ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ دوسری نسل کو اپنے سے کم تر تصور کیا جائے۔ لیکن تیموری النسل مسلمان اس احساس برتری میں گھر چکے تھے لہٰذا اشیبانی جیسے وفادار ان کے ہاتھ سے جاتے رہے۔ آخرالذکر مکالمے میں اس پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ برصغیر میں مسلمانوں کی فتوحات کی داستانیں رقم کرنے والے مؤرخوں کو کبھی ان گمنام شہریوں کے متعلق بھی لکھنا چاہیے جو ان فتوحات کا بھس بن کر پستے رہے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ہندوستان پر حکومت کرنے والے مسلمانوں کی عظیم تاریخ ان ہزاروں گمنام انسانوں کے خون سے لکھی گئی ہے جو کسی وابستگی کے بغیر، کسی سازش کا حصہ بنے بغیر محض دو متصادم طاقتوں کی جنگ کی بھینٹ چڑھ گئے اور انہیں پتہ بھی نہ چلا کہ وہ کب ہاتھیوں کی لڑائی میں گھاس ہو گئے۔

یوں بجیا نے ڈراما سیریل "بابر" میں نا صرف بابر کی پوری زندگی کو ڈرامائی تحریر کے ضابطے میں لا کر اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا ثبوت دیا بلکہ تحقیقی تقاضے پورے کر کے انہوں نے عملی طور پر یہ ثابت کیا کہ تاریخی ڈرامے میں بھی حقائق کو مسخ کیے بغیر کسی حذف و اضافے کے بناء حقیقی روپ میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

"بابر" کے بعد قاسم جلالی کی پیشکش میں پاکستان ٹیلی ویژن پر نشر ہونے والی ایک بڑی تاریخی ڈراما سیریل "ٹیپو سلطان" ہے۔ خان آصف کی تحریر کردہ اس ڈراما سیریل میں ہندوستان کے ایک جرأت مند سپہ سالار حیدر علی کے بیٹے ٹیپو سلطان کی داستان پیش کی گئی ہے۔

ڈراما سیریل کا آغاز ٹیپو سلطان کے مقبرے سے ہوتا ہے جہاں ایک شخص شہید سلطان کے لیے فاتحہ خوانی کر رہا ہے۔ دعائے مغفرت کے بعد وہ تاریخ کی کتاب کھول کر پڑھنے لگتا ہے۔ یوں پس منظر میں برصغیر کی تاریخ بالخصوص مسلمان فاتحین کی آمد کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے اور ناظرین تاریخی تناظر میں مختلف مسلمان فاتحین کی ہندوستان میں آمد سے آگاہ ہوتے ہیں اور بتایا جاتا ہے کہ مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد میسور کے دو باپ بیٹوں نے علمِ حق بلند رکھنے کے لیے کس طرح اپنی جانوں کے نذرانے پیش کیے۔

حیدر علی ۱۷۲۲ء میں پیدا ہوا اور اپنی جرأت و شجاعت کی بنا پر والئی میسور کا ایک معمولی سپاہی ہونے سے سپاہ سالار کے عہدے تک پہنچا۔ ہندو راجا کی وفات کے بعد وہ اس کے تخت کا وارث بنا۔ ۱۷۵۰ء میں اس کے ہاں ٹیپو سلطان پیدا ہوا۔ زیر نظر ڈراما سیریل میں ٹیپو سلطان کی پیدائش سے لے کر ۱۷۹۹ء، ٹیپو کی شہادت تک کے واقعات پیش کیے گئے۔ ڈراما ہمارے سامنے یہ حقیقت لاتا ہے کہ ٹیپو نے محض پندرہ سال کی عمر میں بالا کے مقام پر پہلی بغاوت کو کچلا۔ ۱۷۷۴ء میں جب وہ محض ۲۴ سال کا تھا تو دھاڑواڑ میں باغیوں کی سرکوبی کا سہرا بھی اس کے سر ہوا۔ ڈراما ہمارے سامنے یہ حقیقت بھی لاتا ہے کہ ٹیپو کی ساری زندگی حق کا دفاع کرتے ہوئے گزر گئی اور وہ تخت نشین ہونے کے بعد مرہٹوں، نظام حیدر آباد اور انگریزوں کے خلاف مستقل برسرِ پیکار رہا۔ ڈرامے کے اختتام میں دکھایا گیا ہے کہ سلطان بے دریغ دشمن کی فوج کے خلاف صف آرا ہے۔ تاریخِ اسلام کا ملعون کردار اب کے میر صادق ہے۔ وہ قلعے کا ایک رستہ انگریزوں کی فوج کے لیے کھول دیتا ہے۔ انگریز قلعے میں داخل ہو چکے ہیں۔ سلطان زخمی ہے اور اس کا ایک سالار اسے کہتا ہے:

"سالار: سلطان آپ زخمی ہیں۔ آپ ہتھیار ڈال دیجیے۔ انگریز آپ کی مسند کا خیال رکھتے ہوئے آپ سے سلوک کریں گے۔

ٹیپو: (دھکا دیتے ہیں) ہٹ جاؤ۔ شیر کی ایک دن کی زندگی گیدڑ کی سو سالہ زندگی سے بہتر ہے۔" (۳۵)

سلطان لڑتے ہوئے شہید ہو جاتا ہے لیکن انگریز اب تک اس کی ہیبت سے خوفزدہ ہیں لہٰذا وہ اس کی نعش کے متلاشی ہیں جو بالآخر دسیوں لاشوں تلے دبی مل جاتی ہے۔ لیکن سلطان کی آنکھیں اب بھی کھلی ہیں اور اس کے ہاتھ میں اب بھی تلوار پکڑی ہوئی ہے۔ ڈرامے کے آخر میں دکھایا گیا ہے کہ سلطان شہید کا

جسد خاکی لے جایا جا رہا ہے جس کے بعد پاکستان کا جھنڈا دکھایا جاتا ہے۔

ٹیپو سلطان سے پہلے کے ڈراموں میں تاریخ کو اس طرح موجودہ دور سے جوڑ کر نہیں دکھایا گیا تھا۔ پاکستان ٹیلی ویژن پر نشر کیے جانے والے تاریخی ڈراموں میں تاریخ اسلام کی شخصیات کے ساتھ ساتھ ایسی شخصیات پر بھی ڈرامے بنائے گئے ہیں جن کا تعلق مقامی تواریخ سے ہے۔ اس نوع کے ڈراموں میں ''بخت نامہ'' (۱۹۸۷ء)، ''پالے شاہ'' (۱۹۹۱ء) اور ''وفا کے پیکر'' جیسے تاریخی کھیل قابل ذکر ہیں۔

عارف ضیاء کے تحریر کردہ تاریخی کھیل میں بخت خان نامی خاتون کو مرکز بنایا گیا ہے جس نے بلوچوں کے ایک قبیلے کی سربراہی کرتے ہوئے انگریزوں کا ڈٹ کر مقابلہ کیا۔ ''پالے شاہ'' (۱۹۹۱ء) میں جمال شاہ ہمارے سامنے ایک بلوچ حریت پسند پالے شاہ کو لائے جس نے وادی ژوب میں انگریزوں کا مقابلہ کیا اور تادم مرگ جدوجہد آزادی میں مصروف عمل رہا۔

''وفا کے پیکر'' (۱۹۹۱ء۔ ۱۹۹۷ء) میں مختلف مصنفین ہمارے سامنے وہ شخصیات لاتے ہیں جنہوں نے انفرادی طور پر کبھی تحریک آزادی میں، کبھی جدوجہد جہاد میں، کبھی ناموس رسالتؐ کی خاطر اور کبھی تقسیم ہند کے واقعات میں اپنی جانیں قربان کیں۔ لیکن آج علم وادب سے تعلق رکھنے والا قاری بھی ان کے ناموں اور داستانوں کو فراموش کرتا چلا جا رہا ہے۔ تاریخ کے طالب علم ان کے نام تو جانتے ہیں لیکن انہیں ان کا موزوں مقام نہیں دیتے۔ ''وفا کے پیکر'' ایسی ہی شررنما تاریخی شخصیات ہمارے سامنے لاتا ہے جو وقت کے افق پر ایک مرتبہ چمک کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بجھ گئیں۔ ان وفا کے پیکروں میں ''احمد خان کھرل''، ''غازی علم الدین''، ''نظام لوہار''، ''امام دین گولایا''، ''ملنگی''، ''ابا کھتیار''، ''محرم لو''، ''راجہ ناہر''، ''کراہا خان قیصرانی'' اور ''پرمیشر سنگھ'' جیسی شخصیات کی کہانیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔

تاریخی ڈراموں کی ذیل میں اے حمید کے ''انوکھا سفر'' (۱۹۸۸ء) کو اس بناء پر امتیازی حیثیت حاصل ہے کہ ''آخری چٹان'' (۱۹۸۰ء) کے بعد یکے بعد دیگرے تاریخی موضوعات پر مختلف ڈرامے تو

پیش کیے گئے لیکن ایسے سب کھیلوں میں تاریخ اسلام کی ناقابل فراموش ہستیوں اور مقامی شخصیات کو موضوع بنایا گیا تھا۔ ''سنگِ میل'' (۱۹۶۹ء) کے بعد کوئی ایسی قابل ذکر ڈراما سیریز پیش نہیں کی گئی جس میں سائنس دانوں اور مشاہیرِ عالم کو موضوع بنایا گیا ہو۔ جب مختلف مصنفین قاسم جلالی کی ہدایات میں پے در پے تاریخی شخصیات کو ڈراموں کا موضوع بنا رہے تھے اسی دوران اے۔حمید نے ''انوکھا سفر'' میں ابصار عبدالعلی کی یاد تازہ کر دی۔ ''سنگِ میل'' کی طرح یہ ڈراما سیریز بھی بنیادی طور پر بچوں کے لیے پیش کی گئی تھی۔ لیکن تاریخی شخصیات سے متعارف کروانے کا دلچسپ انداز اور علم کی باتیں بڑوں کو بھی اپنی طرف کھینچتی تھیں۔ ڈراما سیریز کے مواد اور موضوع کی بنا پر تاریخی ڈراموں کے مطالعہ میں بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

تاریخی شخصیات سے متعارف کروانے کا انداز جو اے حمید نے اختیار کیا ہے اس کی صراحت ''ٹیلی ویژن کے بچوں کے ڈرامے'' کے باب میں کر دی گئی ہے۔ یہاں یہ دیکھنا مقصود ہے کہ نومی خلائی گھڑی کی بدولت زمان و مکان سے آزاد ہو کر سینکڑوں سال قبل کی شخصیات سے کس طرح ملاقات کرتا ہے اور کیسے اس ملاقات کے مندرجات تاریخی ڈرامے کا مواد بن جاتے ہیں۔

''انوکھا سفر'' کا وہ حصہ جہاں مشاہیر سے ملاقات دکھائی جاتی ہے وہاں کھیل کا منظر ڈرامے سے زیادہ ڈاکیوڈراما کا بن جاتا ہے جس کا مقصد محض آسان انداز میں تاریخی معلومات ناظرین تک منتقل کرنا ہے۔ یہاں نومی، نومی نہیں رہتا، ناظرین کا نمائندہ بن جاتا ہے جو مشاہیر سے بات کرنا چاہتے ہیں۔ یوں ہمیں مشاہیر کے متعلق بنیادی معلومات فراہم ہوئی ہیں۔ مثلاً نومی اور ابن الہیثم کی ملاقات کا یہ مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

''نومی: محترم! یہ جو تختے پر انسانی آنکھ، سورج اور چاند بنائے گئے ہیں، اس کا کیا مطلب ہے؟

ابن الہیثم: میرے عزیز! ویسے تو میں خلیفہء مصر کے حکم پر دریائے نیل پر ایک بند بنا رہا ہوں تا کہ سیلاب کا پانی وہاں جمع ہو کر کھیتی باڑی کے کام آ سکے لیکن ساتھ ہی ساتھ میں ''روشنی'' کے نظریے پر اپنی ''کتاب المناظر'' پر بھی کام کر رہا ہوں۔

نومی: اس کتاب میں آپ کیا لکھ رہے ہیں محترم؟

ابن الہیثم: اس تختے کی طرف دیکھو۔ یہ سورج ہے۔ یہ چاند ہے۔ یہ انسانی آنکھ ہے۔ انسانی آنکھ کائنات میں جس روشنی کو دیکھتی ہے وہ سورج سے نکل کر دوسرے سیاروں اور ہماری زمین کو روشن کرتی ہے۔ کائنات میں دو طرح کے جسم ہوتے ہیں۔ ایک جو خود روشن ہیں جیسے ہمارا سورج اور دوسرے وہ جو خود تو روشن نہیں لیکن سورج کی روشنی کی وجہ سے روشن نظر آتے ہیں جیسے چاند وغیرہ......'' (۳۶)

نومی کے ایسے سوالوں سے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ ابن الہیثم (۱۰۳۵ء ۔ ۹۴۵ء) ریاضی، طبیعات، ہیت اور طب کے عالم تھے۔ اپنی کئی سال کی سائنسی تحقیقات کا نچوڑ ''کتاب المناظر'' میں پیش کیا۔ مصر میں دریائے نیل کی وادی میں ایک ڈیم بھی انہوں نے تعمیر کروایا تھا۔

اسی طرح ایک اور قسط میں نومی کی خلائی گھڑی اسے دورِ حاضر سے غائب کر کے دسویں صدی عیسوی کے بغداد میں پہنچاتی ہے تو وہ مختلف مراحل سے گزر کر ابوالقاسم علی بن حسین علوی کی درسگاہ پہنچتا ہے۔ (۳۷) یہاں پہنچ کر نومی کے سوالوں سے ذریعے تاریخ کے نابغہء روزگار ہیت دان ابوالقاسم علی بن

حسین علوی سے یوں متعارف ہوتے ہیں:

''نومی: سنا ہے آپ نے کوئی نیا سیارہ دریافت کیا ہے؟

ابن العلم: عطارد۔ ہمارے نظام شمسی کا ایک سیارہ جو سورج کی طرف سب سے پہلا سیارہ ہے۔

نومی: حضور...... عطارد کے بارے میں آپ نے کیا معلوم کیا ہے؟

ابن العلم: بہت کم معلومات حاصل ہوئی ہیں۔ سب کچھ معلوم ہونے کو رہتا ہے۔ (سورج کے گلوب پر ہاتھ رکھتے ہوئے) یہ تو شاید تم بھی جانتے ہو گے کہ نظام شمسی کے تمام سیارے سورج کے گرد چکر لگاتے ہیں۔ عطارد چونکہ سورج کے بہت قریب ہے اس لیے قدرتی طور پر وہ سورج کے گرد اپنا چکر جلدی پورا کر لیتا ہے۔ اسی اعتبار سے اس کی رفتار بھی زیادہ ہے۔ میری تحقیق کے مطابق عطارد سورج کے گرد اٹھاسی دنوں میں ایک چکر لگا لیتا ہے۔''(۳۸)

یوں نومی کی گفتگو ابوالقاسم کی یہ معلومات ہمارے سامنے لاتی ہے کہ وہ ایک ماہر ہیت دان تھا اور اس نے سب سے پہلے نظام شمسی کے پہلے سیارے عطارد پر تحقیق کی۔

یعقوب بن طارق سے ملاقات کے لیے اے۔حمید نومی کے توسط سے ناظرین کو آٹھویں صدی کے بغداد کے بازار میں لے جاتے ہیں جہاں نومی ایک عورت کا گمشدہ بچہ تلاشتے تلاشتے ایک ایسے غار میں جا

پہنچتا ہے جہاں تاریخ کا معروف ماہر فلکیات وارضیات عملی تجربہ گاہ میں اپنے تلامذہ کو قشرِ ارض، آتش فشاں اور لاوے پر لیکچر دے رہا ہے۔ نومی چمکتے ہوئے پتھر کے ٹکڑوں کو دیکھ کر کہتا ہے:

"نومی: استادِ محترم! یہ تو ہیرے جواہرات ہیں!

یعقوب بن طارق: (مسکرا کر) نہیں میرے عزیز، یہ ہیرے جواہرات نہیں ہیں۔ بلکہ لاوے کی وہ قلمیں ہیں جو شورے، گندھک اور الکلی کے امتزاج اور بے پناہ تپش کے بعد ٹھنڈی ہو کر ہیرے جواہرات کی شکل میں تبدیل ہو گئی ہیں۔ اصل میں یہ لاوے کی ہی قلمیں ہیں مگر ان کی شکل جواہرات جیسی ہیں۔" (۳۹)

جابر البستانی سے ملاقات کے لیے اے حمید، نومی کی جگہ اس کی بہن شیبا کو ماضی کا سفر کرواتے ہیں جو نومی کی سرح اپنے دور کے ماہر فلکیات جابر البستانی کی درس گاہ میں جاتی ہے اور وہاں مختلف شاگردوں کے جابر سے پوچھے گئے سوالوں کے ذریعے ناظرین تک معلومات پہنچانے کا ذریعہ بنتی ہے۔

"شاگرد: استادِ مکرم! کیا چاند بھی ہماری زمین سے روشنی حاصل کرتا ہے؟

البُستانی: ہرگز نہیں۔ اس نقشے کی طرف دیکھو۔ یہ سورج ہے۔ یہ زمین اور چاند ہے۔ چاند بھی سورج کی روشنی سے روشن ہے۔ چاند اپنے گرد بھی گھومتا ہے۔ اس لیے وہ مختلف جگہوں پر گھٹتا بڑھتا رہتا ہے اور چند روز کے لیے ہماری نظروں سے اوجھل بھی ہو جاتا ہے۔ قدیم عربوں نے

چاند کی گردش کی وجہ سے اس سے وقت ناپنے میں مدد لی

اور ایک مہینے کا عرصہ مقرر کیا۔ آج بھی ہم مسلمانوں کے

عربی مہینے چاند کی مدد سے شمار کیے جاتے ہیں۔" (۴۰)

یوں اے۔حمید کی اس سیریز کے ذریعے نا صرف بچے بلکہ بڑے بھی تاریخ کے ان مسلمان سائنس دانوں اور مشاہیر سے متعارف ہوئے جن کے علوم کے نور سے اہلِ مغرب نے تحقیق و ترقی کے چراغ روشن کیے۔ تاریخی ڈراموں کی ذیل میں "انوکھا سفر" ایسی ڈرامہ سیریز ہے جس میں ابصار عبدالعلی کے "سنگ میل" کے بعد پہلی مرتبہ محلات اور شاہی کہانیوں کی بجائے علمی شخصیات کو موضوع بنایا گیا۔

المختصر پاکستان ٹیلی ویژن نے گزشتہ سالوں میں تاریخ کے مختلف زاویوں اور شخصیات پر ڈرامے نشر کر کے ایک بڑا اصلاحی فریضہ سرانجام دیا ہے۔ کسی بھی مثبت نشریاتی ادارے کا یہ فرض بنتا ہے کہ وہ اپنی قوم و ملت کی اصلاح کے لیے اسے اس کے پرکھوں کے عروج و زوال کی داستانیں سنائے تاکہ درخشاں ماضی کو یاد کر کے وہ اپنے حال کو سدھار سکے اور ماضی کی غلطیوں سے سبق سیکھ کر یہ عہد کر سکے کہ مستقبل میں ایسی غلطیاں نہیں دہرائی جائیں گی۔

تمام تر ادبیاتِ عالم میں تاریخی موضوعات پر لکھا جاتا ہے۔ مختلف اصناف میں تاریخ کا یہ افسانوی اظہار ان قارئین کے لیے نہایت مفید ہوتا ہے جو تاریخ کی پھیکی تحریریں نہیں پڑھ سکتے۔ لہٰذا افسانوی ادب میں بیان کردہ تاریخ انہیں اقوامِ عالم کے عروج و زوال کی داستانوں سے روشناس کرواتی ہے۔ اردو ادب میں حالؔی، شبلؔی اور اقبال نے بالترتیب مد و جزرِ اسلام، تاریخی شخصیات کی سوانح اور مختلف ملّی منظومات کے ذریعے قارئینِ ادب کو اپنے روشن ماضی سے متعارف کروایا۔ اردو ناول میں عبدالحلیم شرؔر، نسیم حجازی اور ایسے دوسرے ناول نگاروں نے تاریخی ناول لکھ کر یہ فریضہ سرانجام دیا۔ جبکہ پاکستان ٹیلی ویژن نے مختلف تاریخی کھیل پیش کر کے ڈراما کے اس موضوعی خلا کو پُر کریں۔

'بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ کمرشلزم کے آجانے کے بعد اب ادارے تاریخی موضوعات پر ڈراما بنانے سے صرف اس لیے احتراز کرتے ہیں کہ ان کے خیال میں ان پر لاگت بہت زیادہ آجاتی ہے لیکن آمدن بہت کم ہوتی ہے۔ حالانکہ میں نے جتنے بھی ڈرامے پی ٹی وی کے لیے بنائے ان میں کامیاب ترین تاریخی ڈرامے ہی رہے اور ان سے ادارے کو مالی فائدہ بھی ہوا۔ دراصل بات یہ ہے کہ لوگ اب گلیمر دیکھنا چاہتے ہیں جو مشرق کی تاریخی داستانوں میں نہیں ملتا اور ادارے اب رجحان سازی نہیں کرتے، رجحانات کی پیروی کرتے ہیں۔'' (۴۱)

پاکستان ٹیلی ویژن پر ۱۹۶۴ء سے ۱۹۹۳ء تک بے شمار تاریخی ڈرامے پیش کیے گئے جن میں سے نمائندہ تاریخی ڈراموں کا اجمالی جائزہ گزشتہ اوراق میں لیا گیا ہے۔ لیکن بد قسمتی سے ۱۹۹۳ء کے بعد اس ضمن میں چند ایک ڈرامے ہی پیش کیے گئے ہیں کیونکہ:

''تاریخی موضوعات پر ڈراما لکھنا آسان نہیں ہے۔ ہمارے آج کے مصنفین پے در پے لکھنا چاہتے ہیں جبکہ تاریخی ڈراما لکھنے کے لیے مخصوص مزاج بھی درکار ہے اور وقت بھی۔ تاریخ کے مسائل بہت الجھے ہوئے ہوتے ہیں اور کسی ایک کتاب پر تاریخی موضوع کی بنیاد رکھتے ہوئے ڈراما تحریر کر دینا دانشمندی نہیں ہے۔ اس سے ہم شخصیت کو بھی نقصان پہنچا سکتے ہیں اور تاریخ کو بھی۔ میں نے ''بابر'' لکھا تو مجھے مہینوں دفتر کے دفتر پڑھنا پڑھے۔ تب جا کے بابر کی ڈرامائی دستاویز مکمل ہوئی۔ آج اتنا وقت مجھے تو لگتا ہے کسی کے پاس ہے ہی نہیں۔'' (۴۲)

بہرحال مسئلہ ادارتی دلچسپی کا ہو یا مصنفین کی جلد بازی کا، ٹیلی ویژن تاریخی ڈراموں سے صرف نظر برتتے ہوئے نا صرف ڈراما کو ایک اہم موضوعی جہت سے محروم کر رہا ہے بلکہ اس ادبی وظیفے سے بھی

انحراف کر رہا ہے جس کا آج سے چند سال قبل یہ داعی رہا تھا۔

گزشتہ سالوں میں تاریخی ڈراما کی اہمیت کو نظر انداز کرنے کے باوجود، مجموعی طور پر اب بھی اس ذیل میں پی ٹی وی کے کردار سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ وہ طویل تاریخی ناول جنہیں پڑھنے کا متحمل ہر قاری نہیں ہو سکتا تھا، کو ڈراما میں ڈھال کر پاکستان ٹیلی ویژن نے تاریخی شخصیات کو امر کرنے کے ساتھ ساتھ اردو ڈراما کی صنف کو بھی وسعت بخشی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ قومی انگریزی اردو لغت، ص ۹۱۹

۲۔ Burke, Kennetch, Atitudes Towards History, (Berkeley, University of California Press, 1984), P1.

۳۔ Encyclopedia of Britannca, (Michigan, University of Michigan Press, 1970), P.558

۴۔ صادق علی گل۔ سرگزشت تاریخ (لاہور: عزیز بک ڈپو) س ن، ص ۱۸

۵۔ ایضاً، ص ۱۸

۶۔ ایضاً، ص ۱۸

۷۔ الطاف علی بریلوی، سیّد۔ ''شرر کے تاریخی ناولوں کا ایک جائزہ'' (مشمولہ) تنقیدی ادب، سردار مسیح گل، مرتب (لاہور: نذر سنز، س ن) ص ۴۰۹

۸۔ شرر، عبدالحلیم۔ مضامین شرر، جلد سوم (لکھنؤ: دلگداز پریس، س ن)، ص ۲۵۶

۹۔ بجیا، فاطمہ ثریا۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۷ نومبر ۲۰۰۶ء)

۱۰۔ فہرست کے لیے دیکھیے، باب بچوں کے ڈرامے

۱۱۔ ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ (لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، بار دوم ۱۹۸۲ء)، ص ۱۸، ۱۷

۱۲۔ ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ، ص ۴۲

۱۳۔ ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ، ص ۲۵۸

۱۴۔ ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ، ص ۲۶۱، ۲۶۰

۱۵۔ Hawking, Stephen, Galileo and the Birth of Modern Science, (American Heritage's Invention & Technology, 2009), Vol.24, No.1 P.36

۱۶۔ سلمان بھٹی، محمد۔ پاکستان کے ڈراموں میں سماجی حقیقتیں، ص ۲۲۴

۱۷۔ ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ، تقریب وتعارف، س ن، ص ۶، ۷

۱۸۔ اشفاق احمد۔ عرض مصنف، ص ۵۳

۱۹۔ صفدر میر۔ ''مقدمہ''، آخرشب (لاہور: کلاسک، ۱۹۷۸ء)، ص ۴۔۵

۲۰۔ ایضاً، ص ۸

۲۱۔ ایضاً، ص ۷

۲۲۔ صفدر میر، آخرشب، ص ۶۴۔۶۵

۲۳۔ ایضاً، ص ۲۳۳

۲۴۔ صفدر میر۔ ''مقدمہ''، آخرشب، ص ۳۷

۲۵۔ نسیم حجازی۔ آخری چٹان (لاہور: جہانگیر بک ڈپو، ۱۹۹۵ء)

۲۶۔ سلیم احمد۔ آخری چٹان (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز)

۲۷۔ نسیم حجازی۔ آخری چٹان، ص ۴۰۰

۲۸۔ ایضاً، ص ۴۷۴

۲۹۔ قاسم جلالی۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۵ جولائی ۲۰۰۷ء)

۳۰۔ سلیم احمد۔ اسد محمد خان، شاہین (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی، کراچی مرکز)

۳۱۔ فاطمہ ثریا بجیا۔ بابر (کراچی: سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز)

۳۲۔ ایضاً

۳۳۔ ایضاً

۳۴۔ ایضاً

۳۵۔ خان آصف۔ ٹیپو سلطان (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز)

۳۶۔ اے۔حمید۔ انوکھا سفر (ابن الہیثم) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۳۷۔ اے۔حمید۔ انوکھا سفر (ابن العلم) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۳۸۔ ایضاً

۳۹۔ اے۔حمید۔ انوکھا سفر (یعقوب بن طارق) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۴۰۔ اے۔حمید۔ انوکھا سفر (البستانی) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۴۱۔ قاسم جلالی۔ انٹرویو، (کراچی: بتاریخ ۵ جولائی ۲۰۰۷ء)

۴۲۔ بجیا، فاطمہ ثریا۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۷ نومبر ۲۰۰۶ء)

باب چہارم

ماخوذ ڈرامے

باب چہارم:

ماخوذ ڈرامے

ٹیلی ویژن کے اردو ڈراموں کی ایک بہت بڑی تعداد ماخوذ ڈراموں پر مشتمل ہے۔ یہ وہ ڈرامے ہیں جو ناصرف اردو زبان سے بلکہ دنیائے ادب کے مختلف ناولوں اور افسانوں سے اخذ کیے گئے ہیں۔ یہ تجربہ ٹیلی ویژن پر پہلی مرتبہ نہیں کیا گیا بلکہ سٹیج ڈرامے کی تاریخ میں برصغیر کے ایسے بہت سے ڈراما نگار گزرے ہیں جنھوں نے شیکسپیئر کے ڈراموں کے ترجمے کیے۔ ان تراجم کو حقیقی روح میں تراجم قرار نہیں دیا جاسکتا۔ کیونکہ شیکسپیئر کے ڈرامے اپنی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کے عکاس تھے۔ جبکہ احسن لکھنوی، بیتاب بنارسی اور آغا حشر کاشمیری نے ڈراموں کو اردو کا قالب پہناتے وقت انہیں اس حد تک بدل دیا کہ ان میں شیکسپیئر کے ڈراموں کا محض خاکہ ہی رہ گیا۔ ان ڈراموں کے کرداروں کی بول چال، عادات و اطوار، لباس اور طرز زندگی، شیکسپیئر کے ڈراموں سے بالکل مختلف تھا۔ اس کا منطقی سبب یہ ہے کہ ڈراما خالصتاً ہندوستانی ناظرین کے لیے پیش کیا جاتا تھا۔ لہٰذا ہندوستانی معاشرے سے اس کا تعلق لازمی امر تھا۔ اس تخلیقی تبدیلی کے باعث ان ڈراموں کو مترجمہ ڈراما قرار دینے کی بجائے ماخوذ ڈراما قرار دیا جانا چاہیے۔

ادبیات عالم میں ترجمے اور اخذ کی اہمیت کیا ہے اور ایسا کیوں کیا جاتا ہے۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لیے ہمیں ترجمے اور اخذ کرنے کے عمل کی حقیقت سے پردہ اٹھانا ہوگا۔ فارسی اور اردو ترجمے کا لفظ عربی سے آیا ہے، جس کے معانی ہیں:

''ایک زبان کی لغت کو دوسری زبان میں بیان کرنا۔'' (۱)

''ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کا کام'' (۲)

ترجمہ کے یہ لغوی معانی فن ترجمہ نگاری کا مکمل احاطہ نہیں کرتے کیونکہ ایک زبان کے الفاظ کو دوسری زبان کے الفاظ میں ڈھال دینا یا انتقالِ معانی کا کام ترجمے کے فن کے اصول وضوابط اور اہمیت و مقاصد کا تعین نہیں کرتے۔

ترجمے کا انگریزی مترادف لاطینی النسل لفظ "Translation" ہے۔ جس کے اصطلاحی معانی پر روشنی ڈالتے ہوئے J.A. Cuddon لکھتے ہیں:

"Three basic kinds of translation may be distinguished."

(a) A more or less literally exact rendering of the original meaning at the expense of the syntax, grammer, colloquialism and idiom of the language into which it is put.

(b) An attempt to convey the spirit, sense and style of the original by finding equivalents in syntax, grammer and idiom.

(c) A fairly free adaption which retains the original spirit but may considerably alter style, structure, grammer and idiom." (۳)

منقولہ بالا تعریف کے پہلے دو نکات خالصتاً ترجمے کے فن سے متعلق ہیں جبکہ تیسرے نکتے کو ترجمے اور اخذ کرنے، دونوں کے تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔

تحریر کا ایسا آزاد انتقال جو ایک سے دوسری زبان میں ہو، اسے ملخص ترجمہ کہا جا سکتا ہے جبکہ تحریر کا ایک ہیئت سے دوسری ہیئت میں انتقال اخذ یا adaption کہلاتا ہے۔ انگریزی میں اس عمل کے لیے adaption کے ساتھ ساتھ adaptation کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے جس کے معنی ہیں:

''مطابقت پذیری؛ میل؛ مطابقت؛ مناسبت؛ تطابق؛ ڈھال لینے یا موزوں بنا لینے کا عمل؛ توافق؛ موزوں یا مناسب ہونے کی حالت؛ وہ جسے ڈھال لیا گیا ہو؛ اخذ''۔ (۴)

ادبیاتِ عالم کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ دنیا کے ہر ادب کا آغاز آزاد تراجم اور ماخوذ تحریروں کا رہینِ احسان ہے۔ ان ماخوذ تحریروں میں وہ تحریریں بھی شامل ہیں جو دوسری زبان کی کسی صنفِ ادب سے اخذ کر کے اپنی زبان اور صنف میں ڈھالی گئیں اور وہ تحریریں بھی جنہیں اپنی زبان کی کسی ایک صنف سے دوسری صنف میں ڈھالا گیا۔

اردو زبان و ادب کے ارتقاء کی کہانی بھی کچھ ایسی ہی ہے۔ ملا وجہی کی ''سب رس''، فضلی کی ''کربل کتھا''، میر عطا حسین خان تحسین کی ''نوطرزِ مرصع''، میر امن دہلوی کی ''باغ و بہار''، میر شیر علی افسوس، للولال کوی، بنی نارائن جہاں اور فورٹ ولیم کالج کے منشیوں کی بہت سی تحریریں، ڈپٹی نذیر احمد کا ''ابن الوقت''، رتن ناتھ سرشار کا ''فسانہء آزاد''، محمد حسین آزاد کی ''نیرنگِ خیال'' کی تمثیلیں، سجاد حیدر یلدرم کے بہت سے افسانے اور ایسے دوسرے بہت سے مصنفین کی بے شمار تحریریں، ماخوذ تخلیقات کی ہی مختلف شکلیں ہیں۔ انہی کی بدولت اردو زبان میں داستان گوئی، قصہ گوئی، ناول نگاری، تمثیل نگاری اور افسانہ نویسی جیسی اصناف کا آغاز ہوا۔

ڈاکٹر سہیل احمد خان نے درست کہا تھا کہ:

''تخلیقِ ادب کی عظمت کو تسلیم کرنا ضروری ہے۔ مگر یہ کہنے سے تخلیقی ادب کی نفی نہیں ہوتی کہ تخلیقی ادب کی بہت سی اعلیٰ شکلوں کے پیچھے تراجم یا اخذ شدہ چیزوں کی چمک بھی موجود ہے۔'' (۵)

دیگر اصنافِ ادب کی طرح اردو ڈرامہ میں بھی اخذ شدہ تحریروں سے نئے دیپ جلائے گئے۔ ڈرامے کے آغاز میں ہندوستانی کتھاؤں سے ماخوذ کھیل ترتیب دیئے گئے۔ بعد ازاں ''اندرسبھا'' سے

خوشا چینی کی گئی پھر بیسویں صدی کے آغاز تک شیکسپیئر کے مختلف المیے اپنے رنگ میں ڈھال کر پیش کیے گئے اور بعد میں یہ سلسلہ وسعت پذیری اختیار کرتا چلا گیا۔ معروف اداکار محمد قوی خان کا تو یہ کہنا ہے کہ:

''ٹیلیویژن سے پہلے میری نظر میں سٹیج پر جتنے بھی کھیل کھیلے گئے ان میں آدھے سے زیادہ کسی نہ کسی قصے، مثنوی، ناول یا مغربی ڈرامے کی ماخوذ شکلیں ہی تھیں۔ سٹیج پر طویل عرصے تک طبع زاد کھیل تو کھیلے ہی نہیں گئے۔'' (۶)

۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو ایک نیا میڈیم ہونے کے باعث پی ٹی وی کو بھی ماخوذ کہانیوں کا سہارا لینا پڑا۔ اگرچہ پاکستان ٹیلی ویژن کے ڈراموں کا حال سٹیج کی طرح کا نہیں تھا اور یہاں پر زیادہ تر ڈرامے ظاہراً طبع زاد ہی ہوتے تھے لیکن ایک معقول تعداد ایسے ڈراموں کی بھی ہے جو مختلف ناولوں، افسانوں اور انگریزی تحریروں سے اخذ کیے گئے۔

ظاہراً طبع زاد ہونے سے مراد یہ ہے کہ بقول محمد قوی خان:

''ان ڈراموں کا جائزہ بغور لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ کہیں نہ کہیں خوشا چینی ان میں بھی کی گئی ہے۔ یہ کھیل ماخوذ اس وجہ سے نہیں کہلاتے کہ ان میں کہانی کو اس طرح مروڑ تروڑ دیا گیا ہے کہ وہ طبع زاد نظر آنے لگتی ہے اور دوسرا یہ کہ ان میں اخذ کیے جانے کا اعتراف نہیں کیا گیا۔'' (۷)

دراصل کہانی کہیں نہ کہیں سے اخذ کی جاتی ہے۔ کہانی کے مآخذ بہرحال ہمارے گرد و پیش کے حالات، معاشرتی رویے، تاریخی واقعات، پرانے قصے کہانیاں وغیرہ ہی ہوتے ہیں۔ لہٰذا اس میں مماثلت کی توقع رکھی جا سکتی ہے۔ اسی طرح بہت سی کہانیاں اس لیے مماثل ہو جاتی ہیں کہ لکھنے والا بھی بہرحال کسی نہ کسی سے متاثر ہوتا ہے۔

بہرکیف پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے بہت سے کھیل ایسے ہیں جو نا صرف مقامی

زبان اور مغربی زبانوں کے ادب سے اخذ کیے گئے بلکہ ان کا اعتراف بھی کیا گیا۔ یہ سوال کہ ایسا کرنے کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے؟ جب احمد سلیم سے پوچھا گیا تو انہوں نے کہا:

> ''میرے خیال میں اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ شروع میں ٹیلی ویژن والوں کو مطلوبہ مقدار میں کہانیاں میسر نہیں تھیں جس کی کمی ناولوں اور افسانوں سے پوری کی گئی۔ یوں بھی ماخوذ ڈراموں نے بہت سے ان ناولوں اور افسانوں کو ان ناظرین تک پہنچایا جو یہ ناول اور افسانے نہیں پڑھ سکتے تھے۔ گویا ماخوذ ڈرامے نے اس انداز سے بھی ادب کی خدمت کی۔'' (۸)

پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیا جانے والا پہلا ڈرامہ ولیم شیکسپیئر کا جولیس سیزر ہے جو اسلم اظہر نے پیش کیا۔ بقول آغا ناصر:

> ''حقیقت تو یہ ہے کہ اس ڈرامے میں کرداروں کے ناموں کے علاوہ شیکسپیئر کا اور کچھ بھی نہیں ہے۔ اس کہانی سے مدد لی گئی تھی اور کھیل کو اپنی تہذیب و ثقافت اور دستیاب سہولیات کے پیش نظر، اپنے حالات میں ڈھال دیا گیا تھا۔'' (۹)

اس کے بعد افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کا ایک سلسلہ ہی چل نکلا اور ''آج کا کھیل'' اور ''سٹوڈیو تھیٹر'' میں طبع زاد کہانیوں کے ساتھ ساتھ اشفاق احمد، بانو قدسیہ، سعادت حسن منٹو، غلام عباس اور ایسے دوسرے معروف افسانہ نگاروں کے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ ''آج کا کھیل'' میں کُل ۱۱۵ اور سٹوڈیو تھیٹر میں ۱۰۰ کھیل پیش کیے گئے۔ جن میں سے بہت سے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل تھے۔

ان ڈرامہ سیریز کے علاوہ ۶۹۔۱۹۶۸ء میں ''میری پسندیدہ کہانی'' کے نام سے ایک ڈرامہ سیریز

کراچی سنٹر سے پیش کی گئی۔ اس ڈرامہ سیریز کے تمام تر کھیل مختلف افسانوں سے ماخوذ تھے۔ اس ڈرامہ سیریز پر تبصرہ کرتے ہوئے اطہر خیری لکھتے ہیں:

> ''جب یہ سلسلہ شروع ہوا تھا تو ہم نے بڑی گرم جوشی سے اس کا استقبال کیا تھا کیونکہ اردو کا خزانہ بہت سی اچھی کہانیوں سے مالا مال تھا۔ صرف ضرورت اس بات کی تھی کہ اس خزانے میں سے بڑی ذہانت سے ہیرے اور جواہرات چنے جائیں۔ اس سلسلے کے ابتدائی چند ہفتوں میں واقعی چند اچھے افسانے، ڈرامائی روپ میں نشر ہوئے۔ مثلاً شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، قدرت اللہ شہاب وغیرہ کے افسانے۔ لیکن اب ایسا لگتا ہے کہ کراچی ٹی وی والوں کے ساتھ ساتھ رائٹرز گلڈ کو بھی اچھے ادیبوں کا تعاون حاصل نہیں رہا۔ مثال کے طور پر پچھلے چند ہفتوں میں اس سلسلہ میں جو ڈرامے نشر ہوئے، ''خون کے چھینٹے'' از سیّد احمد رفعت، ''خالی پیالی'' از انتظار حسین، ''سانولی'' از سیّد قاسم محمود، ''اندھیرے اجالے'' از غلام الثقلین، ''وہ اجنبی چہرہ'' از جمیلہ ہاشمی، ''خمارِ زہر آلود'' از سیّد خلیل احمد وغیرہ۔ ان میں سے بیشتر کہانیاں ایسی تھیں کہ انہیں ڈرامے کا روپ دینا آسان نہیں تھا۔ کوئی بھی کہانی اپنی جگہ اچھی ہو سکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کا ڈرامائی روپ بھی ضرور اچھا ہو۔'' (۱۰)

''میری پسندیدہ کہانی'' کے معروف کھیلوں میں شوکت صدیقی کے ''شریف آدمی''، سعادت حسن منٹو ''بادشاہت کا خاتمہ''، انور عنایت اللہ کے ''ردِ عمل''، شفیق الرحمٰن کے ''فلاسفر''، اشفاق احمد کے ''کالی بلی'' اور قدرت اللہ شہاب کے ''سرخ فیتہ'' جیسے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔

اسی دور میں ''ایوانِ تمثیل'' کے نام سے کراچی مرکز سے ایک اور ڈرامہ سیریز پیش کی گئی۔ اس کے تمام تر کھیل افسانوں کی ڈرامائی تشکیل نہیں تھے تاہم سعادت حسن منٹو کے ''ممد بھائی'' اور ظہور احمد کے

''دیواریں'' جیسے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔

> افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کے علاوہ اسی دور میں ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کا آغاز بھی ہوا۔ ۱۹۶۸ء میں فاطمہ ثریا بجیا نے ''اوراق'' کے نام سے، تاریخی موضوعات پر مبنی ایک ڈرامہ سیریز لکھی۔ اس سیریز میں بجیا نے عبدالحلیم شرر کے ''فردوس بریں'' کی دو اقساط میں ڈرامائی تشکیل کی۔ تاہم پروگرام ''اوراق'' میں عبدالحلیم شرر کے ناول ''فردوسِ بریں'' کو صحیح طور پر پیش نہیں کیا جا سکا۔ مصر کی حیثیت سے زہرا علی زیادہ بولیں اور جھلکیاں کم دکھائی گئیں۔'' (۱۱)

اس کمزور ڈرامائی تشکیل کا سب سے بڑا سبب یہی تھا کہ فردوسِ بریں ایک تاریخی ناول ہے۔ اس ناول میں شرر نے تخلیقی شعور سے تاریخ کو بیان کیا ہے۔

> ''اسلام کو جس قدر نقصان باطنی تحریک نے پہنچایا اور گمراہ کن عقائد کو پھیلانے میں جو کردار حسن بن سبا نے انجام دیا، تاریخ اسلام میں اس سے زیادہ نقصان، اسلامی عقائد کو، کسی نے نہیں پہنچایا۔ شرر نے فرقہ باطنیہ کا تاریخی پس منظر، طریق کار، عقائد اور قلعہ الموت میں ان کی سرگرمیوں پر روشنی ڈالی ہے۔ فدائیوں نے عالم اسلام کے لاتعداد عالموں، فقیہوں کو موت کے گھاٹ اتار ڈالا ...... ناول کا آغاز جب ۶۵۱ ہجری سے ہوا ہے اور اختتام ۶۵۴ ہجری میں ہلاکو خاں کے ہاتھوں، باطنی فرقے کی مکمل تباہی سے ہوا ہے۔'' (۱۲)

اس بنیادی کہانی میں حسین اور زمرد کی رومانوی ملاقاتوں، حسن بن سبا کی تخلیق کردہ جنت، پریوں کے غول اور ایسے دوسرے بہت سے مناظر کو پی ٹی وی میں سہولیات کی عدم فراہمی اور پالیسی کے باعث دکھایا جانا ممکن نہ تھا۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈرامے کی کمزوری کا تعلق کہانی یا ڈرامہ نگار سے نہیں، ادارے سے

ہے۔ تاہم ڈرامہ نگار کو ڈرامائی تشکیل کے انتخاب میں احتیاط سے کام لینا چاہیے تھا۔

ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کا پہلا کامیاب تجربہ شوکت صدیقی کا ''خدا کی بستی'' تھا۔ جو پہلی مرتبہ ۷۰۔۱۹۶۹ء میں اور بعدازاں ۱۹۷۳ء میں نشر کیا گیا۔ ریکارڈنگ کی سہولیات نہ ہونے کے باعث پہلی پیش کاری کو محفوظ نہ رکھا جا سکا تھا۔ لہٰذا اس کی مقبولیت کے پیش نظر نئے فنکاروں کے ساتھ ازسرنو اس کی عکسبندی کی گئی۔

''خدا کی بستی'' کے مرکزی کرداروں میں نوشہ، اس کی بہن سلطانہ، ان کی ماں اور نیاز محمد (ان کا مالک مکان) شامل ہیں۔ کہانی کے آغاز میں دکھایا گیا ہے کہ گلی کی ایک نکڑ پر لڑکے تاش کھیل رہے ہیں۔ کھیل ہی کھیل میں لڑکے آپس میں لڑ پڑتے ہیں جنہیں کالے صاحب نامی بیمہ آفیسر آ کر چھڑاتا ہے۔ تاش کھیلنے والے لڑکوں میں راجہ بھی شامل ہے جو نوشہ کا دوست ہے۔ یہ کردار نوشہ کی زندگی میں اہمیت کا حامل ہے۔

نوشہ اپنی ماں، بہن اور چھوٹے بھائی انور کے ساتھ، نیاز محمد کے کرایے دار کے طور پر رہتا ہے۔ نیاز محمد پیشے کے اعتبار سے ایک کباڑیہ ہے اور استعمال شدہ چیزیں فروخت کرتا ہے۔ نیاز محمد ایک منفی کردار ہے جو چوری کی بہت سی چیزیں فروخت کرتا ہے۔ وہ نوشہ کو بھی مشورہ دیتا ہے کہ وہ فیکٹری سے کچھ چیزیں چرا کر لائے۔ نیاز محمد، نوشہ کی ماں سے شادی کرنا چاہتا ہے تاکہ وہ اسے مار کر انشورنس کی رقم ہڑپ کر سکے اور بعدازاں اس کی بیٹی سلطانہ سے شادی کر لے۔

راجہ ایک اوباش لڑکا ہے لیکن نوشہ کا مخلص دوست ہے۔ نوشہ کی ماں اسے راجہ کی دوستی اور راجہ کے ساتھ سینما جانے کی وجہ سے پہلے تو ڈانٹتی ہے لیکن جب نوشہ اپنی حرکات سے باز نہیں آتا تو وہ اسے گھر سے نکال دیتی ہے۔ راجہ اور نوشہ کراچی چلے جاتے ہیں اور یوں ہمارے سامنے کچھ ایسے واقعات آتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ نوجوان لڑکوں کو، ان کی بے روزگاری اور غربت کا فائدہ اٹھا کر کس طرح جرائم میں ملوث

کیا جاتا ہے۔

ادھر نیاز محمد نوشہ کی ماں کو بالآخر اس حد تک مجبور کر دیتا ہے کہ وہ اس سے شادی پر راضی ہوجاتی ہے۔ بعدازاں ایک ڈاکٹر سے مل کر نیاز محمد آہستہ آہستہ اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔نوشہ کو یہ خبر ملتی ہے تو وہ نیاز محمد کے خون کا پیاسا ہو جاتا ہے۔ کراچی سے واپس آ کر وہ نیاز محمد کو قتل کرنے نکلتا ہے لیکن اسے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ نیاز محمد کو خان بہادر اس کے پہنچنے سے پہلے ہی زہر دے کر مار چکا ہے۔نوشہ نیاز محمد کے گھر پہنچتا ہے اور لاش کے سینے میں خنجر گھونپ دیتا ہے۔ یوں خان بہادر کو قتل کے الزام سے بچنے کا موقع مل جاتا ہے اور نوشہ اپنی تمام تر سچائی اور بے گناہی کے باوجود سلاخوں کے پیچھے بھیج دیا جاتا ہے۔

دراصل ڈرامہ اس حقیقت کا عکاس ہے کہ ہمارے معاشرے میں امیر لوگ غریبوں کا استحصال کرتے ہیں۔ انہیں مہروں کی طرح استعمال کرتے ہیں اور انہیں اس قدر اختیارات حاصل ہیں کہ وہ عدالت کی آنکھوں میں بھی دھول جھونکنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف غریب لوگ ساری زندگی ان سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں کٹھ پتلیاں بھی بنے رہتے ہیں اور آخر میں سزا بھی انہی کا مقدر بنتی ہے۔

یہ وہ خدا کی بستی ہے جس میں خدا بھی غریبوں کا ساتھ نہیں دے پاتا۔ پاکستان ٹیلی ویژن پر کی جانے والی یہ ایک بے باک کوشش تھی جسے خاصی تنقید کا سامنا بھی کرنا پڑا کیونکہ ناصرف ناظرین بلکہ مبصرین بھی ابھی ایسی بے باکانہ تخلیق کو دیکھنے کے لیے ذہنی طور پر تیار نہ ہوئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ڈرامہ سیریل پر یہ تنقید کی گئی کہ اس میں دکھائی جانے والی سرگرمیاں نوجوان نسل کو خراب کر رہی ہیں۔ اطہر خیری کا ذیلی بیان اسی حقیقت کا عکاس ہے۔

> ''کراچی ٹیلی ویژن سے گزشتہ ماہ پروگرام ''خدا کی بستی'' شروع ہوا۔ یہ شوکت صدیقی کے ناول پر مبنی سلسلے وار پروگرام ہے۔ اس ناول میں معاشرے کے پست ترین لوگوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ اب تک اس سلسلے کے کئی پروگرام پیش کیے جا چکے ہیں۔ اداکاری

اور پیشکش کے اعتبار سے ان میں ناظرین کے لیے دلچسپی بھی موجود ہے لیکن اس ناول کی کہانی میں ہر وہ چیز موجود ہے جو بچوں اور نوجوان طبقے کے لیے مضر ہے اور اس پروگرام میں تعمیری پہلو کم ہے اور زیادہ امکان یہ ہے کہ بچے اس کے برے پہلوؤں کو اپنا لیں گے اور ہر وہ چیز انہیں معلوم ہو جائے گی جس کے لیے سوچنا پہلے ممکن نہ تھا اور جب تک یہ پروگرام اپنے انجام کو پہنچے گا، پانی سر سے اونچا ہو چکا ہوگا۔ اگر اس پروگرام کو ذرا احتیاط سے پیش کیا جائے تو بہتر ہوگا۔" (۱۳)

ایسے مبصرین کی آراء نے ہی حکومتی توجہ اس طرف مبذول کرائی نتیجتاً پی ٹی وی پر دباؤ بڑھا کہ اس سیریل کو فوراً بند کر دیا جائے تاہم اس وقت کے جنرل منیجر کراچی مرکز اسلم اظہر کے اپنے اصولی موقف پر ڈٹ جانے کے باعث ایسا نہ ہو سکا۔ اس واقعہ کو بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

> "Khuda ki Basti" was a twenty six episode serial. When four or five had been televised, the then Minister for Information suddenly woke up to the fact of what was going on. He gave instructions that the broadcast of "Khuda ki Basti" must be immediately stopped. I was then General Manager of Karachi Telelvision Station and I argued with the management of television that you cannot, having committed yourself to the viewer, having shown him four or five episodes, you cannot stop it and leave the story unfinished. No doubt the government has a point of view but so had the public." (۱۴)

دراصل حکومتی رویے میں سختی اس لیے تھی کہ ہر حکومت ملکی خوشحالی اور ترقی کا راگ الاپتی ہے اور یہ

دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ سب اچھا ہے اور اس ''سب اچھا ہے'' کے پیچھے کوڑے کرکٹ پر پلتے ہوئے بچے، عزت وحرمت کے تحفظ کی کوشش میں مسافت زیست طے کرتی ہوئی عورتیں، مفلسانِ شہر کا استحصال کرتا ہوا بورژوا معاشرہ اور پرولتاری طبقے کی نہ ختم ہونے والی ناتواں کوششیں کہیں پیچھے رہ جاتی ہیں اور پردۂ سکرین پر صرف یہی نظر آتا ہے کہ ''سب اچھا ہے''۔

''خدا کی بستی'' نے اس کے برعکس حقیقی تصویر دکھا دی تھی۔ جس کے رنگ متاثر کن تو تھے مسرت بخش نہیں تھے۔ لہٰذا حکومت کے لیے اس کو برداشت کرنا کیونکر ممکن ہوسکتا تھا۔ اس حوالے سے اظہارِ خیال کرتے ہوئے احمد سلیم کہتے ہیں:

> "This was when Altaf Gauhar sang his swan song of industrial peace and national progress, going by his words we were living in paradise, but "Khuda ki Basti" told us a different story, it showed it as living in hell." (۱۵)

بہرحال مبصرین کی آراء اور حکومتی خواہش کچھ بھی ہو، حقیقت یہ ہے کہ ''خدا کی بستی'' ایک ناقابل فراموش سیریل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۶۹ء میں ریکارڈنگ کی سہولیات نہ ہونے کے باعث جب اسے محفوظ نہ رکھا جاسکا تو اس کی عکسبندی دوبارہ کی گئی اور اسے آنے والے ادوار کے لیے محفوظ کرلیا گیا۔

اشفاق احمد ''خدا کی بستی'' کی تعریف وتوصیف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جب کراچی سٹیشن سے ''خدا کی بستی'' کا سلسلہ شروع ہوا تو کسی کے وہم وگمان میں بھی نہ تھا کہ دنیا کے مشہور سلسلہ وار پروگراموں کی طرح پاکستان کا یہ سیریل بھی شہرتِ عام حاصل کرکے فنا کے چکر سے نکل کر لازوال ہوجائے گا۔ لوگوں کو اس کے ڈائیلاگ حفظ ہوجائیں گے اور جس روز اس کی قسط چلا کرے گی بڑے شہروں کی سڑکیں سنسان اور

چھوٹے قصبوں کی زندگی سکونت میں تبدیل ہوجایا کرے گی۔ سینما گھروں کی روشنیاں
ماند اور ٹی وی سیٹوں کے گرد چہروں کی حیائیں روشن تر ہو جایا کریں گی۔ لیکن ایسے ہی
ہوا بلکہ اس سے سوا ہوا اور محض ایک اس سیریل کے زور پر کراچی اپنے پورے زور سے
ابھرا اور مختصر وقفے میں لمبی جست لگا کر بامِ عروج پر پہنچ گیا۔" (۱۶)

موضوعیت سے ہٹ کر ناول کی ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے بات کی جائے تو یہ کہنا پڑتا ہے کہ اس ناول کی ڈرامائی تشکیل بیک وقت ایک مشکل کام بھی تھا اور آسان بھی۔ مشکل اس لیے کہ پانچ سوا پانچ سو صفحات کو پچاس منٹ کی چند قسطوں میں سمونا نہایت مشکل تھا اور آسان اس طرح کہ ناول کی کہانی زیادہ طویل نہیں ہے۔ لہٰذا ناول کی قسط وار ڈرامائی تشکیل ہو سکتی تھی۔ دراصل ناول میں بیان کردہ جزئیات کو ڈرامے میں حذف کرنا اس لیے ممکن ہوگیا کہ ایک تو ڈرامائی تشکیل خود شوکت صدیقی نے کی تھی اور وہ جانتے تھے کہ داستان کیا ہے اور زیبِ داستان کیا؟ دوسرا یہ کہ ناول کرداری اور واقعاتی نوعیت کا ہے۔ ایسے ناولوں میں ضمنی واقعات کو حذف کرنا قدرے آسان ہوتا ہے۔ نفسیاتی ناولوں میں ایسا کرنا مشکل ہوتا ہے کیونکہ نفسیاتی ناولوں کا ارتکاز کیفیات پر ہوتا ہے اور کیفیت میں لایا گیا اختصار اس کی تاثیر کو متاثر کر سکتا ہے۔

"خدا کی بستی" کے بعد پی ٹی وی کے اہلِ اختیار کو یہ حوصلہ ہوا کہ ناولوں کی کامیاب ڈرامائی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ ۱۹۷۰ء میں اسلام آباد مرکز سے "تصور شرط" ہے کے نام سے ایک ڈراما سیریز پیش کی گئی جس میں مختلف داستانی قصوں اور ناولوں کی مختصر ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ اس کے پیش کاروں سے ایک بڑی غلطی یہ ہوئی کہ اس سلسلے میں چنے گئے قصے ڈرامائی تشکیل کے لیے اس وقت کسی حد تک نامناسب تھے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چنے گئے قصوں میں ایک تو ڈرامائی عنصر کم تھا اور دوسرا سہولیات کی کمی کے باعث مطلوب مناظر کی عکس بندی بھی دشوار تھی۔ بہرحال اس کے معروف قصوں میں میر امن دہلوی کی "باغ و بہار" کا "خواجہ سگ پرست" اور ڈپٹی نذیر احمد کا "ابن الوقت"، مراۃ العروس کا "مختص قصے"، "اکبری، اصغری" اور

''توبتہ النصوح'' کا مخص قصہ ''مرزا ظاہردار بیگ'' شامل ہیں۔

مذکورہ کھیل اپنے دور میں تو مشہور ہوئے تاہم آج کے دور میں جب تکنیکی اعتبار سے بہت ترقی ہو چکی ہے، مذکورہ کھیلوں کی ڈرامائی تشکیل کامیاب نظر نہیں آتی۔

''خواجہ سگ پرست'' کی ڈرامائی تشکیل اظہار کاظم نے کی۔ لیکن اس میں بنیادی مسئلہ یہ رہا کہ خواجہ سگ پرست کی مسافت اور مختلف مناظر کی عکس بندی اس دور میں ممکن نہیں تھی۔ جمشید فرشوری اس حوالے سے اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''اس دور میں کوشش یہ کی جاتی تھی کہ حتی المقدور مناظر کی عکس بندی انڈور کی جائے جبکہ یہ داستان آؤٹ ڈور شوٹنگ کا تقاضا کر رہی تھی۔ چنانچہ قصے کو بہت اکھاڑ پچھاڑ سے پیش کرنا پڑا۔ دوسری بات یہ ہے کہ داستان کا زیادہ لطف اس کے بیانیے اور اسلوب میں ہے جبکہ ڈراما قصے کی طرح سنایا نہیں جاسکتا، دکھایا جاتا ہے۔''(۱۷)

''اکبری اور اصغری'' کی ڈرامائی تشکیل وزیر حسین نے کی۔ یہ کھیل ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس'' سے ماخوذ ہے:

> ''مولوی نذیر احمد نے یہ کتاب قصے کے پیرائے میں اپنی بیٹیوں کو امور خانہ داری اور مذہب و اخلاق کی تعلیم دینے کی غرض سے تصنیف کی۔ اکبری اور اصغری دو بہنوں کا یہ قصہ سراسر مقصدیت میں ڈوبا ہوا ہے۔ اکبری کو ماں باپ کے بے جا لاڈ پیار نے بگاڑ دیا تھا اس لیے وہ پھوہڑ بیوی ثابت ہوئی۔ غرور اور تنک مزاجی کے سبب اس کا انجام برا ہوا۔ جبکہ اصغری اچھی عادات کی مالک ہونے کی وجہ سے اپنے سسرال میں پسند کی گئی اور پورے گھر پر چھا گئی۔''(۱۸)

یہ پیشکش کسی حد تک کامیاب پیشکش کہی جاسکتی ہے۔ وزیر حسین نے کامیابی سے ناول کے قصے کو

ڈرامے کی شکل دی۔ بقول جمشید فرشوری:

''وزیر حسین نے نذیر احمد کے طویل مکالمات کو مختصر کر دیا۔ کہانی کے بہت سے قصے اختصار کے پیش نظر حذف کر دیے۔ تاہم سیدھی خواتین کی کہانی ہونے کے باعث اس کی پیش کاری آسان تھی۔ لہٰذا ''اکبری اور اصغری'' میرے خیال میں ''خواجہ سگ پرست'' سے زیادہ بہتر کھیل تھا۔'' (۱۹)

ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت'' کی ڈرامائی تشکیل اسی نام سے باسط سلیم نے کی۔ ڈپٹی نذیر احمد نے یہ ناول اپنے دور کے ان کرداروں کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھا تھا جو ''چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی'' کے قائل ہوتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے، ابن الوقت، اسی نوعیت کا ایک کردار ہے جو انگریزوں کی حکومت قائم ہو جانے کے بعد خود کو ان کے رنگ میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ناول کے آخر میں 'دھوبی کا کتا، نہ گھر کا نہ گھاٹ کا' کے مصداق نہ وہ مغربی تہذیب کو اپنا پاتا ہے نہ اپنے معاشرے سے تعلق استوار رکھ سکتا ہے۔

''اس ناول کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ ڈپٹی نذیر احمد کی طویل واعظانہ تقریروں کو کس طرح مختصر کیا جائے۔ ناول لکھتے وقت ان کے پیش نظر قصہ نہیں تھا بلکہ وہ تو اپنا مقصد بیان کرنا چاہتے تھے۔ ڈراما برجستہ مکالمات کا متقاضی ہوتا ہے اور مکالمات کی برجستگی طویل تقریروں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ تاہم باسط سلیم کافی حد تک اسے ڈرامے کا پیراہن پہنانے میں کامیاب ہو گئے۔ میرے خیال میں اس حد تک کامیاب ضرور ہو گئے جس حد تک اس میں ڈرامائیت ڈالنی ممکن تھی۔'' (۲۰)

''تصور شرط ہے'' کا ایک اور معروف کھیل مرزا ظاہر دار بیگ ہے۔ یہ کھیل بھی ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ''توبۃ النصوح'' سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکزی کردار ''نصوح'' خواب میں اس جہان فانی سے کوچ کر

جاتا ہے اور دیکھتا ہے کہ زندگی میں آخرت کا سامان جمع نہ کر سکنے کے باعث اسے عذاب الٰہی کا سامنا ہے۔ خواب سے بیدار ہو کر وہ اپنی غفلت کی زندگی پر توبہ کرتا ہے اور اپنے بچوں کو نیکی کے رستے پر چلنے کی تلقین کرتا ہے تا کہ ان کی آنے والی زندگی آسان اور مسرت بخش ہو سکے۔ اس کا بیٹا کلیم گفتار کا غازی ہے۔ وہ باتوں سے دل موہ لینے کا ڈھب جانتا ہے لیکن عمل کا دفتر اس کا بھی خالی ہے۔ وہ کسی بات پر گھر سے ناراض ہو کر اپنے دوست مرزا ظاہر بیگ کے ہاں چلا جاتا ہے جو اسم با مسمیٰ ہے۔ کلیم کو اس کی طرف جا کر پتہ چلتا ہے کہ ظاہر دار بیگ کی سنائی ہوئی امارت کی داستانیں محض داستانیں ہی ہیں۔

''تصور شرط ہے'' کا کھیل ''مرزا ظاہر دار بیگ''، ''توبتہ النصوح'' کے اسی کردار کی کہانی ہے۔

''یہ کھیل ظاہر دار کی شوخ و چنچل باتوں اور اس کی حرکات و سکنات کے باعث مقبول ہوا۔ باسط سلیم اس قصے میں صحیح طور پر ڈرامائی رنگ بھرنے میں کامیاب ہوئے۔ باسط سلیم نے اس سلسلے کے چند اور کھیلوں کی ڈرامائی تشکیل بھی کی تھی، اگر میں غلط نہیں تو یہ کھیل ''تصور شرط ہے'' کے آخری قصوں میں سے تھا۔ لہٰذا اس کھیل تک باسط سلیم ڈرامائی تشکیل میں قدرے مہارت حاصل کر چکے تھے اور پچھلے کھیلوں کی فیڈ بیک سے انہیں یہ اندازہ ہو چکا تھا کہ انہیں کن امور کو ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔'' (۲۱)

جس دور میں ''تصور شرط ہے'' نشر کیا گیا، اس وقت پی ٹی وی کے پاس سہولیات کی کمی کے باعث ڈراموں کو محفوظ رکھنا ممکن نہ تھا اور ایک وڈیو ٹیپ پر بار بار ریکارڈنگ کی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ''تصور شرط ہے'' کا کوئی کھیل آج محفوظ نہیں۔ ''اکبری، اصغری'' کو اس کی مقبولیت اور قصے کی جاذبیت کے باعث ۱۹۸۸ء میں ازسرنو ڈرامائیت کا روپ دیا گیا اور پہلے کے مقابلے میں تفصیل سے پیش کیا گیا۔ کیونکہ اس مرتبہ اسے کسی ڈراما سیریز کے ایک کھیل کی بجائے نو اقساط میں سلسلہ وار کھیل کے طور پر پیش کیا گیا۔ حق نواز نے اس کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت محض اکبری اور اصغری کو مدنظر نہیں رکھا، بلکہ ''مراۃ العروس'' کا پورا کینوس

ان کے سامنے تھا۔ چنانچہ ناول کی اس ڈرامائی تشکیل میں اکبری اور اصغری کے علاوہ کلکٹر صاحب، ماما عظمت، محمد کامل اور محمد عاقل جیسے کرداروں کی شخصیت بھی کماحقہ ابھر کر سامنے آئی۔

''اکبری اور اصغری اور مراۃ العروس کا تقابل میرے نزدیک نہیں کرنا چاہیے۔ ایک تو اٹھارہ سال کے فاصلے نے پی ٹی وی سہولیات میں بہت اضافہ کر دیا تھا۔ دوسرا ہدایت کاروں اور اداکاروں کے تجربات بھی بہت وسیع ہو چکے تھے۔ دوسری بات یہ ہے کہ پہلے کھیل میں ایک قسط میں ناول کی تلخیص کرنا پڑی جس سے اس کا تصور بہت حد تک زائل ہوا۔ دوسری ڈرامائی تشکیل سلسلہ وار کھیل کی صورت میں پیش کی گئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ پہلی ڈرامائی تشکیل کا عنوان ناول کے محض دو کرداروں 'اکبری' اور 'اصغری' کی مناسبت سے رکھا گیا۔ جبکہ دوسری ڈرامائی تشکیل کیونکہ پورے ناول کا احاطہ کرتی تھی لہٰذا اس سلسلہ وار کھیل کا نام وہی ہے جو ناول کا تھا۔''(۲۲)

ماخوذ ڈراموں کے سلسلے میں ایک اہم ڈرامہ ۱۹۷۲ء میں پی ٹی وی اسلام آباد مرکز سے ''قربتیں اور فاصلے'' کے نام سے پیش کیا گیا۔ یہ ڈرامہ IVAN TURGENVE کے ناول "Fathers and Sons" (۱۸۶۲ء) سے ماخوذ ہے۔ اردو زبان میں اس ناول کو ڈرامائی پیرہن صفدر میر نے پہنایا۔

احمد سلیم اس ڈرامے پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"An adaption of Turgenev's Fathers and Sons" went on air from 'Pindi-Islamabad' by the name of 'Qurbaten aur Fassley' at a time, when the nation was under great duress. The novel's hero, Bazarov, is a nihilist who strongly believes in sceince, yet is shown dying a very helpless death. Mohammad Safdar Mir had the 1971 Pakistani in mind, when

the 'Qurbatain' were soon to turn to long 'Fasley'."(۲۳)

منقولہ بیان سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ ڈرامہ ۱۹۷۱ء کے سانحے سے متعلق تھا۔ یا اسے اس طرح ڈھالا گیا تھا کہ یہ ۱۹۷۱ء کے سانحے سے متعلق ہو جائے۔

یہ درست ہے کہ ناول لاوجودیت کی ایک ایسی تحریک کے تناظر میں لکھا گیا تھا جو اس دور میں روس میں مروّجہ سیاسی اور اخلاقی نظام کا تختہ الٹنے کے لیے چلائی گئی تھی۔ لاوجودیت یا لاشئیت (Nihilism) کے تصور کے پیرو یہ خیال کرتے تھے کہ اس وقت کے سیاسی نظام کو اس کی تمام تر برائیوں سمیت ختم ہو جانا چاہیے اور اس وقت کی اخلاقی اقدار کیونکہ نوجوانوں کے لیے قابل قبول نہیں تھیں اور یہ اقدار فکری وسعت پر قدغن کا باعث بن رہی تھیں لہٰذا ان کا خاتمہ معاشرتی ترقی اور بقا کے لیے لازمی تھا۔

ساٹھ کی دہائی میں زور پکڑنے والی بنگالی تحریک، آزادی کے لیے تھی اور ایک طریقے سے مروجہ سیاسی نظام کو یہ تحریک بھی الٹنا چاہتی تھی۔

لیکن مسئلہ یہ ہے کہ ناول میں بیان کردہ لاشئیتی فکر، ناول کے مرکزی کردار Bazarov کا تعلق کسی سیاسی تحریک یا جماعت سے نہیں تھا۔ لہٰذا ناول میں بیان کردہ انقلابی تصور کو سیاسی فلسفہ نہیں بلکہ معاشرتی رجحان کہنا چاہیے جبکہ بنگال کی تحریک آزادی معاشرتی رجحان نہیں، سیاسی تحریک تھی لہٰذا راقم کے خیال میں قربتیں اور فاصلے کو ۱۹۷۱ء کے سانحے کے تناظر میں نہیں، بیسویں صدی کے انقلابی افکار کے تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ مزید یہ کہ ناول کے مرکزی کردار Bazarov کو (جو Nihilist تھا)، ڈرامے کے مرکزی کردار غضنفر کی وجودیت پسندی میں بدل دیا گیا تھا۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ اس دور کا Russian Nihilism سیاسی نوعیت کا تھا اور ناول بھی اسی امر کا عکاس ہے تو بھی ماخوذ ڈرامہ اس لیے سیاسی نوعیت کا نہیں تھا کہ وجودیت پسندی ایک فکری فلسفہ ہے نا کہ سیاسی۔

ناول کی کہانی کچھ یوں ہے کہ ناول کا مرکزی کردار Bazarov ایک ایسا انسان ہے جو مروجہ اعتقادات و افکار اور اخلاقی اقدار کو نہیں مانتا۔ وہ روس کی لاوجودی تحریک (Russian Nihilist Movement) کا ماننے والا ہے اور اپنے باپ Vasily اور Pavel Kirsanov سے اپنے نظریات کے متعلق بحث کرتا ہے۔ وہ Kirsanov سے کہتا ہے کہ وہ اپنے نظریات ترک کر دے گا اگر اسے روسی معاشرے میں کوئی ایسا خاندان دکھا دیا جائے جو اپنی نوعیت، روایات اور فطرت میں بے رحمانہ خاتمے کا مستحق نہ ہو۔

گویا Bazarov اپنے نظریات میں جذباتی بھی ہے اور انتہا پسند بھی۔ اپنے انہی نظریات کی وجہ سے وہ اپنے والدین کو چھوڑ دیتا ہے۔ یہاں اس کی زندگی میں Anna آتی ہے۔ نوجوانی میں بیوہ ہو جانے کے بعد Anna کسی حد تک نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہے۔ Bazarov سے چند ہی ملاقاتوں میں اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اس کی محبت میں گرفتار ہو گئی ہے۔ بالآخر جب وہ Bazarov کی محبت کا اعلانیہ اعتراف کرتی ہے اور Bazarov بھی ایسے ہی جذبات کا اظہار کرتا ہے تو Anna کی نفسیاتی الجھنیں اسے پھر سے مشکل میں کچھ یوں ڈالتی ہیں کہ اسے پا لینے کے بعد اس کے دل کی کسک مر جاتی ہے اور اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسے محبت Bazarov سے نہیں تھی بلکہ Bazarov کو پا لینے کے عمل سے تھی جو عمل کی تکمیل کے ساتھ ہی ختم ہوئی۔ چنانچہ وہ Bazarov کو دھتکار دیتی ہے۔ بعدازاں خود کو اس سبب سے کوستی رہتی ہے کہ شاید اس نے سچی محبت کا ایک موقع گنوا دیا۔ پھر اسے یہ خیال بھی آتا ہے کہ شاید ایسے میں ہی خدا کی رضا تھی۔

اس واقعہ کے بعد Bazarov کی زندگی بھی نفسیاتی الجھنوں کا شکار ہو جاتی ہے۔ فلسفۂ لاوجودیت کی نفی پسندیدیت، اس کی زندگی کو مایوس کن بنا دیتی ہے۔ وہ بیماری میں مبتلا ہو جاتا ہے اور اس کی سوچ اور فلسفہ بے بس اور بے کار ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے والدین کے پاس لوٹ جاتا ہے جہاں زندگی اس

سے دامن چھڑا لیتی ہے۔

ناول کے آخر میں Bazarov کے والدین اپنے بیٹے کی قبر پر جاتے ہیں، اس کی موت کے غم میں آہ وزاری کرتے ہیں کہ اے کاش وہ اسے اپنی محبت کی آغوش میں لے سکتے۔

قربتیں اور فاصلے میں Bazarov کا لاوجودی رویہ، وجودیت میں بدل دیا گیا ہے۔ راحت کاظمی جنہوں نے یہ کردار نبھایا اس کا سبب بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

,,Bazarov ایک Nihilist تھا۔ آپ اسے منفی پسند قسم کا آدمی سمجھ سکتے ہیں۔ میرا مطلب ہے ایسا آدمی جو کسی مذہب یا اخلاقی اقدار، سیاسی نظام یعنی کسی بھی موجودہ حقیقت کو نہ مانتا ہو، ہمارے معاشرے میں ایسا کردار دکھانا ذرا مشکل کام ہے۔ لہٰذا Bazarov کے Nihilism کے برعکس قربتیں اور فاصلے کا غفنفر وجودیت پسند تھا۔ دونوں تصورات اپنی اپنی جگہ پر Rigid ہیں لیکن غفنفر کی سوچ ہمارے معاشرے میں کسی حد تک قابل قبول ہو سکتی تھی Bazarov کی نہیں۔ یہی ایک بنیادی تبدیلی تھی جو Fathers and Sons کو قربتیں اور فاصلے میں ڈھالتے ہوئے کی گئی۔'' (۲۴)

قربتیں اور فاصلے کے بعد ماخوذ ڈراموں کے سلسلے کا ایک مختلف کھیل ''شہزوری'' (۱۹۷۳ء) ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کے ناول ''شہزوری'' سے ماخوذ اس کھیل کی ڈرامائی تشکیل حسینہ معین نے کی۔ ناول کے برعکس سات اقساط میں پیش کیے گئے اس کھیل میں ہلکے پھلکے مزاح کے انداز میں عورتوں کے حقوق اور عورت کی مضبوطی کے موضوع کو اجاگر کیا گیا ہے۔ عظیم بیگ نے ''کمزوری'' کے نام سے ایک ناول لکھا تھا۔ اس المیاتی ناول میں عورت کو کمزور دکھایا گیا تھا اور یہ دکھانے کی کوشش کی گئی تھی کہ ہمارے معاشرے میں عورت ذات کو ہمیشہ دبا کر رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اسے اس کے حقوق سے ہمیشہ محروم رکھا جاتا ہے۔ عظیم کا ناول ''شہزوری'' عورت کا ایک اور روپ سامنے لاتا ہے۔ جس میں عورت کو مضبوط دکھایا گیا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار طاہرہ ایک شوخ و چنچل لڑکی ہے۔ شروع ہی سے دکھایا گیا ہے کہ وہ مضبوط ارادے کی مالک ہے اور جو کرنا چاہتی ہے، کر کے ہی دم لیتی ہے۔ اس کی شادی ایک ایسے مرد سے ہوتی ہے جو اس پر حاوی ہو کر زندگی گزارنا چاہتا ہے۔ محبت کی یہ شادی لڑکے کے والدین کی لاعلمی میں ہوتی ہے اور ان کے دباؤ پر لڑکا شادی سے مکر جانا چاہتا ہے لیکن طاہرہ یہاں پر بھی اپنے مضبوط ارادے اور حوصلے سے کام لیتی ہے اور اپنے شوہر (مصطفیٰ) کو یہ باور کروا دیتی ہے کہ آج کی عورت اب ایسی کمزور نہیں رہی کہ آسانی سے اس کا استحصال کیا جا سکے۔ وہ اپنی اس کوشش میں بخوبی کامیاب بھی ہوتی ہے۔

ناول کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت حسینہ معین نے ڈرامے کی ہیروئن کو اپنے طبع زاد ڈراموں کی ہیروئن کے رنگ میں ڈھال لیا ہے۔ ''انکل عرفی'' کی افشین، ''ان کہی'' کی ثنا مراد، ''دھوپ کنارے'' کی ڈاکٹر زویا اور ''تنہائیاں'' کی سمیعہ فطری طور پر مماثل کردار نظر آتے ہیں۔ ''شہزوری'' کی طاہرہ بھی ایسا ہی ایک کردار ہے جو ڈاکٹر زویا کی طرح انسان دوست بھی ہے۔ ثنا مراد اور سمیعہ کی طرح شرارتی بھی اور افشین کی طرح محبت کرنے والا بھی۔ ناول کی ڈرامائی تشکیل میں طاہرہ کا کرداری ارتقا اس کی شوخ و چنچل باتوں اور شرارتوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ مثلاً طاہرہ اور مصطفیٰ کی پہلی ملاقات کا منظر ملاحظہ کیا جائے۔

> ''(طاہرہ، ملازم کریم کو ڈھونڈتی ہوئی باہر لان میں آتی ہے تو گیراج میں پڑے سامان کو دیکھ کر چونکتی ہے اور متجسس ہو کر سامان کی تلاشی لیتی ہے۔ خود کلامی کرتی ہے)
>
> طاہرہ: ارے واہ واہ! یہ کیا ہے؟ پھل ...... باجہ ...... ارے چلو اسے بجا کر دیکھتے ہیں۔
>
> (وہ پھل چکھتی ہے اور باجہ بجانے لگتی ہے)
>
> (مصطفیٰ اچانک منظر میں داخل ہوتا ہے)

(اسے اس طرح بیٹھے دیکھ کر اچانک رکتا ہے)

مصطفیٰ: ارے......ارے......ارے! یہ کیا کر رہی ہیں آپ؟

طاہرہ: باجا بجا رہے تھے، اور کیا کر رہے تھے ......
آپ! ...... جج صاحب سے ملنا ہوگا۔ اس
وقت گھر پر نہیں، آپ شام کو آیئے گا۔

مصطفیٰ: (باجے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) یہ کیا
کیا آپ نے؟

طاہرہ: (بات کاٹتے ہوئے) اوہو! کہہ تو دیا، گھر پر
نہیں ہیں۔ اوہو! کہہ تو دیا شام کو آیئے گا۔
اس وقت ہم مصروف ہیں۔ کام کر رہے ہیں۔

مصطفیٰ: یہ تو......ویسے آپ کون ہیں؟

طاہرہ: (تفاخر سے مسکراتے ہوئے) ہم کون ہیں؟ یہ
گھر ہمارا ہے۔ تم کون ہو جو بے نتھے بیل کی
طرح گھر میں گھسے چلے آرہے ہو؟

مصطفیٰ: (سنجیدگی سے) نام کیا ہے آ کا؟

طاہرہ: کیوں! پولیس میں رپورٹ لکھواؤ گے کیا......" (۳۵)

مجموعی طور پر حسینہ معین ناول کی ڈرامائی تشکیل میں مکمل طور پر کامیاب رہیں اور "شہزوری" طاہرہ کے برجستہ مکالمات اور حرکات وسکنات کے باعث ناظرین میں بہت مقبول ہوئی۔

خواتین کے مرکزی کرداروں پر مبنی ایک اور ماخوذ ڈرامہ "دستک نہ دو" (۱۹۷۴ء) ہے۔ اس ناول

کی ڈرامائی تشکیل فوزیہ رفیق نے کی اور الطاف فاطمہ کے داستانوی رنگ کو کامیابی سے ڈرامے کے سانچے میں ڈھالا۔

شہزوری کی طرح ''دستک نہ دو'' کا مرکزی کردار بھی ایک عورت ہی ہے جس کی مکمل زندگی کا احاطہ کیا گیا ہے۔

گیتی آراء اپنے والدین کی تیسری بیٹی ہے۔ ارجمند اور صولت خوبصورت اور ذہین لڑکیاں ہیں جبکہ گیتی آرا کی ذہانت شرارتوں کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ اس کی آزاد روی، شرارتوں اور بدصورتی کے باعث اس کی والدہ ہمیشہ اسے لعن طعن کرتی رہتی ہے جس کے باعث اس کی شخصیت میں احساسِ محرومی دیکھا جاسکتا ہے۔ والدہ کی ڈانٹ ڈپٹ اور ناپسندیدگی نے اسے منہ پھٹ اور کسی حد تک سرکش بنادیا ہے۔ گھر میں اسے سب سے زیادہ لگاؤ ابا میاں سے ہے جو اس بات کو جانتے ہیں کہ اس کی ماں کا رویہ اس کے ساتھ مناسب نہیں۔ اس لیے دوسری بیٹیوں کے مقابلے میں ابا میاں کا جھکاؤ گیتی آرا کی طرف زیادہ ہے۔

صفدر چو، چینی مسلمان ہے اور ہندوستان میں کاروبار کی غرض سے آیا ہے۔ وہ ایک معمولی سیلز مین ہے اور پھیری لگا کر چائنہ کی چیزیں فروخت کرتا ہے۔ وہ بچپنے سے گیتی آرا سے محبت کرتا ہے لیکن اس حقیقت سے بخوبی آشنا ہے کہ طبقاتی بُعد اسے گیتی آرا کے قریب نہیں لا سکتا۔ تاہم وہ حتی المقدور گیتی کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس کی محبت کی تطہیر اسی میں ہوتی رہتی ہے۔ گیتی بچپنے دوشیزگی اور دوشیزہ سے عورت ہونے تک شرارتی اور شوخ وچنچل مراحل سے گزر کر سنجیدگی اور متانت کے مدارج تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کی خیالی دنیائیں حقیقت کے دھوئیں میں گم ہو جاتی ہیں اور اب اسے وہ کچھ کرنا پڑتا ہے جو وہ دوسروں کے لیے بھی پسند نہیں کرتی۔ اس کی بہن صولت کی شادی جب کرنل آصف سے ہونے والی تھی تو وہ صرف اس بنا پر اس شادی کے خلاف تھی کہ اسے اس تعلق کی بنیاد مادیت پرستی نظر آئی تھی اور عمر کا تفاوت بھی اس کے لیے ناقابل قبول تھا۔ لیکن جب آصف کا کزن کرنل سجاد اسے پروپوز کرتا ہے تو وہ اس حقیقت کو

نظر انداز کرتے ہوئے کہ سجاد اس کے مرحوم باپ کی عمر کا ہے، شادی پر راضی ہو جاتی ہے۔

ناول کی کہانی المیاتی نوعیت کی ہے جس میں ہمارے معاشرے کی عورت کو مختلف النوع انداز میں مجبور اور مظلوم دکھایا گیا ہے تاہم ابتدائی حصے میں گیتی آرا کی معصوم شرارتیں اور چنچل انداز قارئین و ناظرین پر خوشگوار اثر چھوڑتا ہے۔ تاہم ناول کا مجموعی تاثر بہرحال المیاتی نوعیت کا ہے۔ ڈاکٹر اے۔ بی۔ اشرف ناول کے اس تاثر پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"غم کی یہ لہر کبھی ڈوبنے نہیں پاتی۔ نہ تو یہ طوفان بنتی ہے اور نہ ایک لہر رہتی ہے۔ بلکہ ایک انداز سے ہلچل پیدا کیے رکھتی ہے۔" (۲۶)

اے۔ بی اشرف کے اس بیان کی وجہ یہ ہے کہ گیتی کا بچپن کا احساسِ محرومی اور صفدر کی غیر اعلانیہ محبت شروع میں المیاتی کیفیت کا باعث بنتی ہیں اور بعد میں گیتی کا کرچی کرچی ہونے والا آئیڈیلزم المیاتی تاثر کو تقویت دیتا ہے۔

ناول کی ڈرامائی تشکیل میں فوزیہ رفیق کے لیے کوئی نئی مشکل نہیں تھی۔ ان سے قبل حسینہ معین "شہزوری" اور صفدر میر "قربتیں اور فاصلے" جیسی مشکل ڈرامائی تشکیلیں کر چکے تھے۔ یوں بھی "دستک نہ دو" ایک سیدھا سادا، گھریلو نوعیت کا ناول ہے جسے فوزیہ رفیق نے کامیابی سے ڈرامے کا روپ دیا۔

"شہزوری" اور "دستک نہ دو" کی طرح "شمع اور افشاں" بھی خواتین کا احاطہ کرنے والے دو ماخوذ ڈرامے ہیں۔ یہ دونوں ڈرامے اے۔ آر خاتون کے انہی عنوانات کے تحت لکھے گئے ناولوں سے اخذ کیے گئے۔ "شمع" (۱۹۷۶ء) کی ڈرامائی تشکیل فاطمہ ثریا بجیا نے کی اور "افشاں" (۱۹۸۱ء) کو حسینہ معین نے ڈرامے کا روپ دیا۔

"شمع" اے آر خاتون کا پہلا اور مقبول ترین ناول ہے جو پہلی بار ۱۹۳۹ء میں دہلی سے شائع ہوا۔ "شمع" کا خلاصہ کچھ اس طرح سے ہے کہ اختر حسن اور بدرالحسن دو بھائی ہیں۔ اوّل الذکر جج جبکہ موخرالذکر

زمیندار۔ جج صاحب کی اکلوتی بیٹی شمع گریجویٹ ہے جبکہ جاگیردار صاحب کا بیٹا قمر جاہل مطلق۔ بدر کی بیوی حلیمہ قمر کی شادی شمع سے کرنا چاہتی ہے تا کہ جج صاحب کی ساری جائیداد پر قبضہ ہو جائے۔ لیکن اختر حسن شمع کو اپنے ایک تعلیم یافتہ عزیز منصور محمود سے بیاہنا چاہتے ہیں۔ اسی بنا پر جب آپس میں رنجش اور مخالفت پیدا ہوتی ہے تو اختر حسن کہیں غائب ہو جاتے ہیں۔ حلیمہ شمع کو اکیلا پا کر وہ تمام حرکتیں کرتی ہے جو صرف ڈاکو اور بدمعاش ہی کر سکتے ہیں۔ شمع، شرما صاحب کے گھر پناہ لیتی ہے۔ حلیمہ ہر طرح ذلیل و خوار ہوتی ہے۔ قمر مر جاتا ہے۔ اختر حسن پاگل ہو کر در بدر پھرنے کے بعد جب گھر واپس پہنچتے ہیں تو منصور اور شمع کی شادی ہو چکی ہوتی ہے۔

فاطمہ ثریا بجیا کو معاشرتی نوعیت کے گھریلو ڈرامے لکھنے میں خاصی مہارت حاصل ہے۔ اس نوعیت کے ان کے طبع زاد کھیل بھی خاصے معروف ہوئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ گھریلو ڈراموں میں مختصر مکالمات کے ذریعے خواتین کی نفسیات کو اجاگر کرنا ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ خاندانی نوعیت کی گفت و شنید، بھاری بھرکم مکالموں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ بجیا کا اپنا اسلوب بھی سادہ، سلیس اور برجستہ ہے چنانچہ اے۔ آر خاتون کے اس ناول کو ڈرامے کے رنگ میں ڈھالنا انہیں کا خاصا ہو سکتا تھا اور یہ کام انہوں نے کامیابی سے کیا۔ مثلاً:

> ”(حلیمہ اپنے کمرے میں بیٹھی نوکرانی سے ٹانگیں دبوا رہی ہے اور اسے ٹھیک سے دبانے کا حکم دے رہی ہے۔ اسی اثنا میں قمر (حلیمہ کا بیٹا) ماں کو آوازیں دیتا کمرے میں داخل ہوتا ہے)
>
> قمر: ماں ...... ماں! ذرا جلدی سے مجھے پانچ سو روپے دے دو۔
>
> حلیمہ: (حیرانی سے) پانچ سو روپے؟ ابھی کل ہی تو تمہیں دو سو روپے دیئے ہیں میں نے!

قمر: (اسی انداز میں) میں تم سے پیسے مانگ رہا ہوں اور تم مجھے کل پرسوں گنوا رہی ہو۔ مجھے پیسے چاہئیں۔

حلیمہ: (غصے سے) میں نے کوئی بینک کھول رکھا ہے تمہارے لئے؟

قمر: (ترکی بہ ترکی جواب دیتے ہوئے) ہاں...... ہاں! میں تو جیسے بینک کا مالک ہوں...... کیوں! ذرا جا کر شہر میں تو دیکھو مجھ جیسے لڑکے کس طرح روپیہ پیسہ خرچ کرتے ہیں۔ میرے پاس فضول باتوں کا وقت نہیں ہے اماں!

(یہ کہتے ہوئے وہ خود ہی الماری کی چابی تکیے کے نیچے سے نکال کر الماری کھولنے لگتا ہے)

حلیمہ: (پریشانی سے) میری چابی...... ارے...... لا دے، میں خود پیسے دے دیتی ہوں۔

(قمر سنی ان سنی کر کے الماری کھول کر اس میں سے پیسے نکال لیتا ہے)

قمر: (پیسے گنتے ہوئے) تمہاری سمجھ میں سیدھی بات تو آتی ہی نہیں نا!

حلیمہ: (ہار مانتے ہوئے) ٹھیک ہے! میں تمہارے باپ کو بتا دوں گی کہ تم پچھلے آٹھ دنوں میں مجھ سے ایک ہزار روپیہ لے چکے ہو۔

قمر: (دھمکی کے انداز میں) زیادہ شور مچانے کی ضرورت نہیں
ہے ورنہ میں بھی داجی سے کہہ دوں گا کہ تم دادی اماں کی
موت کا تعویذ لینے پیر جنبل شاہ کے پاس گئی تھی۔

حلیمہ: (ہار مانتے ہوئے) جب بھی منہ سے کوئی بات نکالتا ہے،
مجھے ذلیل کروانے کی نکالتا ہے۔
(قمر مسکراتا ہوا کمرے سے باہر نکل جاتا ہے)''(۲۷)

''شمع'' کی طرح افشاں (۱۹۸۱ء) بھی اے۔آر خاتون کے ناول پر مبنی ایک ڈرامہ ہے۔ گھریلو مسائل، الجھنیں اور خاندانی زندگی کے اتار چڑھاؤ اے۔آر خاتون کے محبوب موضوعات تھے۔ چنانچہ ''شمع'' کی طرح افشاں کا کینوس بھی خاندانی زندگی پر پھیلا ہوا ہے جسے حسینہ معین نے ڈرامے کی صورت دی۔

''افشاں'' کا خلاصہ یہ ہے کہ محسن علی جنوبی افریقہ میں رہتا ہے۔ اس نے ایک یہودی عورت سے شادی کی۔ اس عورت سے اس کے دو بچے ہیں۔ ایک لڑکا ایک لڑکی۔ یہودن کو طلاق دینے کے بعد وہ افریقہ میں ہی سکونت اختیار کر لیتا ہے لہٰذا باپ کے ہونے کے باوجود بچوں کی پرورش باپ کے سایے کے بغیر ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ پاکستان میں ہی چھوڑ دیئے گئے ہیں۔ محسن علی کچھ عرصے بعد ایک حیدر آبادی عورت سے شادی کرتا ہے جو ایک خود غرض عورت ہے۔ خاندان میں اس کی آمد گھریلو مسائل کو مزید بڑھاوا دیتی ہے۔

دراصل ناول کی کہانی ارتقائی عمل سے زیادہ مختلف نوعیت کے خاندانی مسائل پر مبنی ہے۔ یہ طویل سلسلہ وار کھیل موجودہ عہد میں نشر ہونے والے Soaps سے مماثلت رکھتا ہے۔ کیونکہ اس میں بھی کہانی بہت سست روی سے آگے بڑھتی ہے کیونکہ اے آر خاتون کا مطمع نظر ہی ایسے گھروں کے مسائل کو سامنے لانا تھا جن میں خاندان سے باہر شادی کرنے کے باعث مختلف الجھنیں جنم لیتی ہیں جو آہستہ آہستہ خونی رشتوں کو بھی کمزور کر دیتی ہیں۔

حسینہ معین جو خواتین کے موضوعات پر لکھنے میں خاصا عبور رکھتی ہیں اس ناول کی ڈرامائی تشکیل کے متعلق کہتی ہیں:

''ناول کی کہانی تو بالکل سیدھی سادی تھی لیکن اسے ڈرامے میں ڈھالتے وقت مسئلہ یہ تھا کہ ناول میں کردار بہت زیادہ تھے۔ ڈرامے میں ان کرداروں کو اس طرح سمونا کہ ہر ایک کا حق ادا ہو جائے، ایک مشکل کام ہے۔ ناول میں لکھنے والا کرداروں پر تبصرہ کر سکتا ہے جو ان کی شخصیت کو اجاگر کرنے میں مدد دیتا ہے۔ تاہم ڈرامے میں ایسا نہیں کیا جا سکتا۔ کردار کو اپنی اصل خود دکھانا ہوتی ہے۔ اس لیے ہر کردار کو Justify کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ افشاں میں بھی مجھے اسی مشکل کا سامنا تھا۔'' (۲۸)

حسینہ معین کی کسرِ نفسی اپنی جگہ لیکن ڈرامہ خود اس حقیقت کا منہ بولتا ثبوت ہے کہ افشاں کا ہر کردار اپنی جگہ مکمل ہے اور اپنی الگ شناخت رکھتا ہے۔ ڈرامائی تشکیل کرتے وقت یہی لکھاری کا بنیادی وظیفہ ہے۔

افشاں کے ڈرامائی اسلوب کی خاص بات یہ ہے کہ کرداروں کے مکالمات ان کی شخصیت، مقام اور فطرت کے بخوبی غماز ہیں۔ مثلاً ذیلی مکالمے کی بُنت اور لہجہ از خود اس حقیقت کا ترجمان ہے کہ یہ عورتوں کا مکالمہ ہے۔ اگر اس میں کرداروں کے نام درج نہ بھی کیے جائیں تو بات واضح رہتی ہے۔

''نصیرہ آپا: (تحفہ پکڑاتے ہوئے) نزہت کے لیے لائی ہوں میں جوڑا، دیکھنا ذرا!

بھاوج: (مسکراتے ہوئے) ماشاء اللہ! نصیرہ آپا، کتنا پیارا جوڑا ہے۔

نصیرہ آپا: (سوالیہ انداز میں) پسند آیا تمہیں؟

بھاوج: (خوش ہوتے ہوئے) اتنا پیارا جوڑا ہے کسے پسند نہیں

آئے گا؟

نصیرہ آپا: (تشکر آمیز لہجے میں) بس جانی تمہاری مہربانی ہے ورنہ میں کس قابل ہوں۔

بھاوج: (خفگی سے) اللہ کا واسطہ نصیرہ آپا، آپ نے پھر وہی باتیں شروع کر دیں۔ علی آپ کے بھائی ہیں اور ان کے مکان پر آپ سے زیادہ کس کا حق ہو سکتا ہے۔

نصیرہ آپا: تم جیسی بھاوج کے تو میں ساری عمر پاؤں دھودھو کر پیئوں تو شکر ادا نہ ہو۔

بھاوج: شرمندہ نہ کریں نصیرہ آپا!''(۲۹)

''افشاں'' سے قبل حسینہ معین نے ماخوذ ڈرامے کے سلسلے میں ایک اہم اضافہ کیا تھا۔ یہ ڈرامائی تشکیل اے۔ آر خاتون کی سی مشرقی تہذیب کے خانگی موضوع پر لکھے گئے ناول کی نہیں تھی بلکہ ہنری جیمز کے ''پورٹریٹ آف اے لیڈی'' کے مرکزی کردار ازابیل کے نفسیاتی کردار کی عکس بندی کا مرحلہ تھا۔ حسینہ معین نے ۱۹۷۷ء میں ہنری جیمز کے ناول ''پورٹریٹ آف اے لیڈی'' پر مبنی ڈرامے ''پرچھائیاں'' میں وہ رنگ بھر دیا کہ نا صرف اردو ٹیلی ویژن کی روایت میں بلکہ ماخوذ ڈراموں کی روایت میں بھی نا قابل فراموش ہو گئیں۔ ناول کی کہانی کچھ یوں ہے کہ ناول کی مرکزی کردار ازابیل اپنے والد کی وفات کے بعد اپنی خالہ کے ہاں اس کی دعوت پر نیویارک سے لندن آ جاتی ہے۔ ازابیل ایک ضدی اور خلاقانہ شان کی مالک ذہین لڑکی ہے۔ وہ زندگی کو اپنی مرضی کے مطابق جینا چاہتی ہے۔ اپنی خالہ کے ہاں اسے اپنے کزن رالف کے قریب آنے کا موقع ملتا ہے اور اس کے خالو اسے اس قدر بھاتے ہیں کہ وہ انہیں باپ کا درجہ دینے لگتی ہے۔ ازابیل لارڈ واربرٹن کی شادی کی پرپوزل رد کر دیتی ہے۔ اسی طرح کسپر گوڈوڈ کی محبت کو بھی اس لیے انکار کر دیتی

ہے کہ اس کے خیال میں شادی اس کی آزادی کے رستے میں حائل ہو گی۔ وقت گزرتا ہے اور زندگی کے دوراہے پر اس کی ملاقات گلبرٹ اوزمنڈ سے ہوتی ہے اور اب کے ازابیل اس سے شادی کر لیتی ہے۔ بدقسمتی سے اوزمنڈ ایک منفی شوہر ثابت ہوتا ہے۔ نتیجتاً ازابیل کو ایک مشکل زندگی گزارنا پڑتی ہے۔ ایک دن ازابیل کو خبر ملتی ہے کہ اس کا خالہ زاد رالف بستر مرگ پر ہے۔ وہ رالف کے ساتھ اس کی زندگی کے آخری دن گزارنے روم سے لندن آجاتی ہے اور رالف کی موت پر وہ واپس روم جانے لگتی ہے تو گوڈوڈ اس سے پھر محبت کی بھیک مانگتا اور کہتا ہے کہ وہ اوزمنڈ کو چھوڑ دے۔ لیکن ازابیل اسے پھر سے انکار کر دیتی ہے۔ ناول کے آخر میں یہ نہیں بتایا گیا کہ ازابیل اوزمنڈ کے پاس واپس روم جاتی ہے یا نہیں۔

ڈرامائی تشکیل میں ازابیل ہمارے سامنے ناجیہ، رالف، عدیل، لارڈ واربرٹن، مسعود علی خان، کیسپر گوڈوڈ، ناصر اور اوزمنڈ سرفراز کے ناموں سے آتے ہیں۔ ناول کی ڈرامائی تشکیل میں واقعاتی تحریف کے ساتھ ساتھ بنیادی کہانی کا کچھ حصہ حذف بھی کیا گیا ہے۔ مثلاً ناول میں لارڈ واربرٹن ازابیل کو پہلے شادی کی دعوت دیتا ہے اور کیسپر گوڈوڈ بعد میں جبکہ ڈرامائی تشکیل میں ناصر ایسا پہلے کرتا ہے۔ واقعاتی ترتیب میں تحریف کی اس مثال کے علاوہ کہانی حذف کرنے کی مثال یہ ہے کہ ناول میں رالف کی موت کے بعد ناول کے آخری حصے گوڈوڈ ایک مرتبہ پھر ازابیل کو اوزمنڈ کو چھوڑ کر اس کے پاس آجانے کی دعوت دیتا ہے جسے ازابیل ٹھکرا دیتی ہے۔ ڈرامے میں عدیل کی موت اور ناجیہ کی افسردگی کھیل کا آخری منظر ہے۔ اس حذف و اضافے سے قطع نظر حسینہ معین نے ناول کی ڈرامائی تشکیل کچھ اس تخلیقی انداز میں کی ہے کہ ناول کی کہانی کو مکمل طور پر نبھانے کے باوجود یہ ماخوذ ڈراما طبع زاد معلوم ہوتا ہے۔ اس کے تخلیقی لگنے کا ایک سبب حسینہ معین کے مضبوط مکالمات ہیں۔ جنھوں نے انگریزی اسلوب کو اردو اسلوب میں کچھ اس طرح منتقل کیا ہے کہ وہ مغربی تہذیب سے تعلق رکھنے والی ازابیل، رالف اور گوڈوڈ کی بجائے واقعی ہمارے معاشرے کی ناجیہ، عدیل اور ناصر لگتے ہیں۔ حسینہ معین کے مضبوط مکالمات کی یوں تو بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں لیکن

آخری منظر میں ناجیہ اور عدیل کی یہ طویل گفتگو ان کے موثر ترین مکالمات میں سے ایک ہے:

"(عدیل بیمار حالت میں بستر پر لیٹا ہے، ناجیہ اس کے پاس آ کر بستر پر بیٹھ جاتی ہے)

ناجیہ: (بستر پر بیٹھتے ہوئے) میں نے کہا تھا نا کہ میں ضرور آؤں گی!

عدیل: شک تو تھا، اعتبار نہیں تھا۔ تم تو جانتی ہو مجھے زندگی میں ہر چیز پر اعتبار ذرا کم ہی رہا ہے۔ پہلے جینے پر نہیں تھا، اب مرنے پر نہیں۔

ناجیہ: (اس کا ہاتھ پکڑتے ہوئے) پلیز ...... اتنی باتیں مت کریں۔ آپ تھک جائیں گے۔

عدیل: (سوالیہ انداز میں) اب بھی نہیں کہنے دو گی؟

ناجیہ: اب کچھ کہنے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔

عدیل: (گہری سانس لیتے ہوئے) اسی لمحے کا تو میں نے انتظار کیا ہے۔ چلو میں چپ ہو جاتا ہوں، تم تو کہہ سکتی ہو!

ناجیہ: (خود کلامی کے انداز میں) نہ جانے لوگ دولت کی اتنی تمنا کیوں کرتے ہیں۔ اس کی وجہ سے میں نے تو جیتے جاگتے جہنم دیکھے ہیں ...... (تقریباً روتے ہوئے) ...... میں جانتی ہوں کہ آپ ہی نے بابا کو کہہ کر اپنا حصہ میرے نام کروایا تھا۔

عدیل: (دکھ سے) تو تمہیں پتہ چل گیا؟

ناجیہ: ہاں۔

عدیل: (لمبا سانس لیتے ہوئے) ہاں میں تمہارا مجرم ہوں۔ مگر تم نے بھی تو زندگی کو پرکھنا چاہا تھا۔

ناجیہ: مگر میں نے تو تمہیں نہیں چاہا تھا کہ اس پیالی کی ساری تلخی میرے وجود میں اتر آئے۔

عدیل: (رک رک کر بولتا ہے) تم نے اتنے دکھ اٹھائے ہیں، ہر اذیت سے گزری ہو۔ (سوالیہ نظروں سے اس کی طرف دیکھتا ہے) واپس چلی جاؤ گی؟

ناجیہ: پتہ نہیں۔ لیکن اس وقت میں کچھ نہیں سوچنا چاہتی سوائے اس کے کہ میں یہاں ہوں۔ آپ کے پاس ہوں اور بے حد خوش ہوں۔ یقین کیجئے اس سے پہلے میں کبھی اتنی خوش نہیں تھی۔

عدیل: تم نے ان لمحوں کو اتنا خوبصورت بنا دیا ہے کہ جاتے جاتے زندگی سے پیار ہونے لگا ہے۔

ناجیہ: مگر بہت دیر ہوگئی!

عدیل: نہیں تو...... نہیں تو!!! یہ ایک لمحہ تو سارے گزرے وقت پہ بھاری ہے، حاوی ہے۔

ناجیہ: (ملتجانہ انداز میں) میں آپ کو کھونا نہیں چاہتی۔

عدیل: (یقین بھرے لہجے کے ساتھ) میں تو ہمیشہ تمہارے پاس
رہا ہوں، اب بھی رہوں گا۔ یاد رکھنا ناجیہ اگر تم سے
نفرت کی گئی ہے تو محبت بھی کی گئی ہے...... پوجا گیا ہے
(اس کا سر ایک طرف لڑھک جاتا ہے)"(۳۰)

راحت کاظمی جب "قربتیں" اور "فاصلے" اور "پرچھائیاں" جیسے معروف اور بلند پایہ معیاری ماخوذ ڈراموں میں مرکزی کردار ادا کر چکے تو انہیں بھی اعلیٰ تعلیم یافتہ نوجوان ہونے اور علمی اور ادبی ذوق تخلیقی مزاج اور انگریزی زبان پر کامل دسترس رکھنے کے باعث Ayn Rand کے مشہور ناول "فاؤنٹین ہیڈ" پر مبنی ڈراما لکھنے کا خیال آیا۔ مغرب میں مذکورہ ناول پر فلم پہلے ہی بنائی جا چکی تھی۔ چنانچہ راحت کاظمی کے سامنے "فاؤنٹین ہیڈ" کی دو صورتیں تھیں۔ انہوں نے ان دونوں صورتوں سے استفادہ کرتے ہوئے "تیسرا کنارہ" کے نام سے پی ٹی وی لاہور مرکز کے لیے ایک ڈراما سیریل لکھا۔ "فاؤنٹین ہیڈ" جیسے فلسفیانہ ناول کی پاکستانی معاشرے کے لیے ڈرامائی تشکیل ایک مشکل کام تھا اور ایسا ہوا بھی۔ اپنی تمام تر کوشش کے باوجود راحت کاظمی "فاؤنٹین ہیڈ" کو اپنے مزاج کے مطابق "تیسرا کنارہ" میں نہ ڈھال سکے۔ یہی وجہ ہے کہ پی ٹی وی کے ماخوذ ڈراموں کی تاریخ میں "تیسرا کنارہ" آج بھی ایک متنازعہ کھیل کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ ڈراما ہمارے معاشرے کے محدود طبقے کے لیے تھا۔ ہر عام و خاص کے لیے اسے سمجھنا ممکن نہ تھا۔ "قربتیں اور فاصلے" میں صفدر میر، غضنفر اور "پرچھائیاں" میں حسینہ معین ناجیہ کے روپ میں ہمارے سامنے ایسے کردار لائے تھے جو اپنی ایک خاص فکر رکھتے تھے۔ غضنفر، ترگنیو کے ناول Fathers & Sons کے مرکزی کردار Bazrov کا روپ تھا جو اپنے دور کی روسی انقلابی تحریک کا ماننے والا تھا۔ "قربتیں اور فاصلے" کا غضنفر ایک کٹر وجودیت پسند آدمی تھا۔ جبکہ "پرچھائیاں" کی ناجیہ جو ہنری جیمز کے ناول "پورٹریٹ آف اے لیڈی" کی مرکزی کردار ازابیل سے ماخوذ تھی، اپنی انفرادی سوچ کے باعث

امتیازی حیثیت رکھتی تھی۔ ''تیسرا کنارہ'' کا مرکزی کردار علی 'این رینڈ' کے ''فاؤنٹین ہیڈ'' کے 'ہاورڈ رورک' کی تحریفی تصویر ہے۔

علی مضبوط ارادے کا مالک ایک شخص ہے جو نا تو معاشرتی بہاؤ میں بہہ کر بکنا چاہتا ہے اور نا ہی ایک خاص سمت میں چلنے والی تند و تیز ہوا کے سامنے جھکنا چاہتا ہے۔ اس کا اپنا ہی راستہ ہے اور اپنی ہی منزل۔ پیشے کے اعتبار سے وہ ایک آرکیٹکٹ ہے۔ اس کا تخلیقی مزاج اسے ایسے نقش ہائے نو سمجھاتا ہے، جن کو سمجھنا معاشرے کے لیے مشکل ہے۔ نتیجتاً تعمیراتی کمپنیاں اس کی تخلیقی صلاحیتوں کا اعتبار کرنے کے باوجود اسے اپنے ساتھ وابستہ نہیں رکھ پاتیں۔

مہرین ایک بڑی تعمیراتی کمپنی کے مالک کی بیٹی ہے۔ علی کی ملاقات اس سے ایک تقریب میں ہوتی ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ دونوں ایک دوسرے کے قریب آتے چلے جاتے ہیں۔ ڈرامے میں راحت کاظمی نے ناول کی کہانی سے کچھ جگہوں پر احتراز کرتے ہوئے ناول اور فلم کے کچھ حصوں کو حذف کیا ہے۔ مرکزی کہانی میں یہ تو دکھایا گیا ہے کہ علی کٹر خیالات رکھنے والا ایک آرکیٹکٹ ہے اور وہ ساری زندگی کسی ایسی مفاہمت پر راضی نہیں ہوتا جو اس کے اپنے خیالات سے متصادم ہو۔ لیکن علی اور مہرین کی ملاقاتیں، ان کے معاملات محبت اور لطیف گفتگو ناول میں رورک اور ڈومنیک کی لوسٹوری سے کہیں زیادہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تیسرا کنارہ ایک نظریاتی آدمی کی کہانی سے زیادہ ایک نظریاتی آدمی کی محبت کی کہانی نظر آتی ہے۔ اسی سبب سے اس ڈرامے پر بہت تنقید بھی ہوئی۔ مثلاً روزنامہ نوائے وقت میں اس پر یہ تبصرہ شائع ہوا:

> ''آج کل ٹی وی پر ایک بے حد خطرناک سیریل ''تیسرا کنارہ'' کے نام سے چل رہی ہے۔ اس کی مرکزی تعلیم مادر پدر آزادی ہے اور انگریزی تعلیم کو اردو میں اخذ کیا گیا ہے جو کہ پاکستان اور اسلام دونوں حوالوں سے انتہائی زہریلی بات ہے۔'' (۳۱)

دراصل اس نوعیت کی آراء کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ اس وقت لوگ اس موضوع پر ڈراما دیکھنے کو تیار نہ

تھے۔ بین السطور موضوع ناظرین کو مکمل طور پر سمجھ نہ آ سکا اور ٹی وی سکرین پر علی اور مہرین کی ملاقاتوں سے ناظرین نے یہ اخذ کرلیا کہ یہ ٹیلی ویژن ڈراما معاشرے کو بے راہ روی کی طرف لے جا رہا ہے۔

عوام کی آراء سے ہٹ کر بات کی جائے تو یہ بات درست ہے کہ یہ ایک محدود طبقے کے لیے تھا۔ لیکن فکری نوعیت کے اس ناول کی عظمت سے انکار بھی ممکن نہیں اور راحت کاظمی کی کامیاب ڈرامائی تشکیل پر تنقید بھی نہیں کی جا سکتی۔ کیونکہ تنقید کا حق وہی رکھتا ہے جو تخلیق کو صحیح طور پر سمجھ پایا ہو اور جو ناظرین اس ڈرامے کو سمجھ پائے وہ آج بھی اسے کلاسیک ڈراما تصور کرتے ہیں۔

''تیسرا کنارہ'' کے بعد "My Cousin Rashel" by Daphne Du Murier کو حسینہ معین نے ''دھند'' (۱۹۸۰ء)، ''آخری چٹان'' (از نسیم حجازی) کو اسی نام سے سلیم احمد (۱۹۸۰ء)، ''منزل'' (از انور عنایت اللہ) کو اسی نام سے منّو بھائی (۱۹۸۰ء)، ''افشاں'' (از اے۔ آر۔ خاتون) کو اسی نام سے حسینہ معین (۱۹۸۱ء)، ''زر سے ذات'' (از عفت قریشی) کو سلیم چشتی نے ''ساحل'' (۱۹۸۳ء)، ''لازوال'' (از بشریٰ رحمٰن) کو اسی نام سے اصغر ندیم سیّد (۱۹۸۴ء)، ''زینت'' (از مرزا قلیچ بیگ) کو اسی نام سے فاطمہ ثریا بجیا (۱۹۸۸ء) اور ''مراۃ العروس'' (از ڈپٹی نذیر احمد) کو اسی نام سے پروفیسر حق نواز (۱۹۸۸ء) نے ڈرامے کا روپ دیا۔ مختلف ناولوں سے ماخوذ ان ڈراموں نے ٹیلی ویژن ڈراما کے موضوعات میں وسعت پیدا کی اور اردو ادب کو ایک مختلف انداز میں قارئین سے ناظرین تک پہنچایا۔ ''افشاں'' (۱۹۸۱ء) اور ''مراۃ العروس'' (۱۹۸۸ء) کا تذکرہ گزشتہ اوراق میں کیا جا چکا ہے۔ جبکہ ''آخری چٹان'' (۱۹۸۰ء) اور ''شاہین'' (۱۹۸۳ء) کا تفصیلی ذکر ٹیلی ویژن کے تاریخی ڈرامے کے باب میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان دونوں ڈراموں کے حوالے سے یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ سلیم احمد نے نسیم حجازی کے دو طویل ناولوں کو ڈرامے کا پیرہن دیا تو ان کی عکس بندی ٹیلی ویژن کے لیے ایک نیا تجربہ تھی۔ ان سے پہلے پیش کیے جانے والے تاریخی ڈراموں میں یہ تکنیکی سقم رہ جاتا تھا کہ ان میں جنگی معرکوں کو سہولیات کی کمی کے

باعث صحیح طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا تھا۔ زیادہ تر مناظر کو ''ان ڈور'' ہی ریکارڈ کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ ان دونوں ڈراموں میں پہلی مرتبہ تاریخی مناظر کی عکس بندی صحیح طور پر کی گئی۔ یہ درست ہے کہ ان میں دکھائے گئے بہت سے مناظر بھی ٹیبل ورک کا نتیجہ تھے لیکن قاسم جلالی نے ان کی عکس بندی میں کچھ ایسا رنگ بھر دیا کہ بڑے بڑے محلات کے ریپلیکا (Replica) اصل نظر آنے لگے۔ قاسم جلالی ان ڈراموں کی پیش کاری پر رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''میں نے کوشش کی کہ مناظر کو حتی المقدور اصل کے قریب کر کے دکھایا جائے اور مختلف سچویشنز کو محض اس لیے ترک نہ کیا جائے کہ ان کے لیے سٹوڈیو سے باہر جانا پڑتا ہے۔ میں مانتا ہوں کہ ہمارے بہت سے مناظر میں بھی کیمرہ ٹرکس سے کام لیا جاتا تھا لیکن ایسا میں نے ہی نہیں کیا، دنیا بھر کے پروڈیوسرز ایسا کرتے ہیں۔ اہم بات یہ ہوتی ہے کہ آؤٹ پٹ کتنا حقیقی ہے۔ آپ ''آخری چٹان'' اور ''شاہین'' کو دیکھیں تو آپ کو خود اندازہ ہو جائے گا کہ میں نے اور محسن علی نے کس قدر حقیقی نوعیت کے مناظر تخلیق کیے۔''(۳۲)

۸۰ء کی دہائی کے آخر میں ماخوذ ڈراموں کی ذیل میں آنے والا ایک معروف، بڑا اور اہم ڈرامہ ''جانگلوس'' ہے۔ شوکت صدیقی نے اپنے اس ناول کی ڈرامائی تشکیل خود کی۔ ۱۹۸۹ء میں نشر ہونے والے اس ماخوذ ڈرامے کا پس منظر پاکستان کا جاگیردارانہ نظام ہے لیکن کہانی کی بنت کچھ ایسی ہے کہ یہ دو مجرموں لالی اور رحیم داد کا قصہ معلوم ہوتا ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں رحیم داد اور لالی جیل سے بھاگنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور کھیل ان کے پولیس سے چھپنے اور مختلف جگہوں پر پناہ لینے کے مختلف واقعات کے ذریعے آگے بڑھتا ہے۔ جیل سے بھاگنے کے بعد جلد ہی رحیم داد اور لالی ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں اور دونوں کی کہانی اپنی اپنی سطح پر آگے بڑھتی ہے۔ لالی ایک موقعہ پر پولیس کے ہاتھوں پکڑا جاتا ہے اور ایک

مرتبہ ایک نامعلوم لاش کی شناخت کے لیے اسے بلایا جاتا ہے جس کے متعلق شک ہے کہ وہ رحیم داد ہے۔ گدھ لاش کا چہرہ مسخ کر چکے ہیں لہٰذا اسے پہچاننا ممکن نہیں تاہم لالی، پولیس والوں کے شک کی تصدیق کر دیتا ہے۔

رحیم داد حقیقت میں زندہ ہے اور لالی کی طرح مختلف مقامات پر پناہ لیتا پھر رہا ہے۔ دراصل جاگیردارانہ نظام کی منفی صورتیں ان کے مختلف دیہاتوں میں جا کر پناہ لینے سے ہی سامنے آتی ہیں۔ ڈرامے کا اختتامیہ واضح نہیں ہے۔ دراصل حکومتی مداخلت کے باعث ۱۸ اقساط کے بعد ڈرامے کو بند کر دیا گیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اٹھارہویں قسط کے End Credits پر یہ عبارت لکھی گئی ہے:

''اختتام جانگلوس ناول، حصہ اول'' (۳۳)

جبکہ حقیقت یہ ہے کہ آخری قسط کے بہت سے مناظر جن میں اللہ وسایا اور جمیلہ کو گفتگو کرتے دکھایا گیا ہے، اسی طرح رحیم داد کلیم کے کاغذات جمیلہ کو دیتا ہے۔ اللہ وسایا اور جمیلہ ان کاغذات کو وکیل کے پاس لے کر جاتے ہیں...... یہ واقعات دوسری جلد کے ابتدائی حصے میں ہیں۔

غیر واضح اختتام کے باوجود ڈرامے کی دکھائی جانے والی اقساط میں ۱۹۴۷ء کے وقت پاکستان کے جاگیرداروں کی ذہنیت، جھوٹے کلیم داخل کروا کر بڑی بڑی زمینوں کو ہتھیانے کے واقعات اور زمیندار خاندانوں کی اندرونی دشمنیاں موثر انداز میں پیش کی گئی ہیں۔ اس طویل واقعاتی ناول میں تمام تر واقعات، ڈرامے کے منظر پر نظر نہیں آتے۔ بلکہ بہت سے واقعات کو اس لیے حذف کر دیا گیا ہے کہ سخت حکومتی پالیسی اور معاشرتی دباؤ کے باعث انہیں دکھانا ممکن نہیں تھا۔

اسلوبیاتی اعتبار سے ناول میں ہی شوکت صدیقی نے ڈرامائی انداز اختیار کیا ہے گویا ناول نگار کرداروں پر تبصرہ تو کرتا ہے لیکن کہانی صرف بیانیہ انداز میں آگے نہیں بڑھتی بلکہ اصل متن میں بھی اتنے مکالمات ہیں کہ اس ناول کی ڈرامائی تشکیل کسی حد تک آسان تھی۔ تاہم واقعات کے چناؤ میں خاصی احتیاط

سے کام لینا پڑا۔ ناول کے ڈرامائی مکالمات کی ذیلی مثال دیکھئے:

''رحیم داد نے دیکھا بیگماں سر جھکائے کھرّے پر بیٹھی برتن دھو رہی تھی۔ اس کی پیٹھ رحیم داد کی جانب تھی۔ وہ دبے دبے قدموں سے بیگماں کی طرف بڑھا۔ قریب پہنچا تو اس کا سایہ دیوار پر لہرایا۔ بیگماں نے پلٹ کر دیکھا۔ اس کی آنکھوں میں استعجاب تھا۔ وہ کھڑی ہو کر بولی ''کون ہے تو؟'' اس کے لہجے میں گھبراہٹ اور سراسیمگی تھی۔ رحیم داد نے کوئی جواب نہیں دیا۔ بیگماں کے سامنے جا کر کھڑا ہو گیا۔ بیگماں نے دھندلی روشنی میں رحیم داد کا چہرہ دیکھا اور پریشان ہو کر بولی ''تُو، تو......'' اس کی آنکھیں پھٹی ہوئی تھیں اور چہرے پر خوف چھایا ہوا تھا۔ رحیم داد نے آہستہ سے کہا ''میں رحیے ہوں، تیرا ویر''۔ 'نہیں۔ نہیں' اس نے انکار کرنے کے انداز میں جلدی جلدی گردن ہلائی۔ 'تو رحیے کیسے ہو سکتا ہے؟ میرا ویر تو مر چکا ہے۔ تُو......' اس کے چہرے سے اور زیادہ وحشت ٹپکنے لگی۔ اس نے چیخنے کے لیے منہ پھاڑا۔ رحیم داد نے جھٹ اس کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا۔ مطمئن کرنے کی کوشش کی۔ 'ڈر نہیں۔ میں رحیے ہی ہوں۔ میں مرا نہیں، زندہ ہوں، تجھے سب کچھ بتا دوں گا'۔ اس نے ٹھنڈی سانس بھری۔ 'بیگماں! تو بھی مجھے نہیں پہچان سکی۔ میرے منہ کی طرف دیکھ۔ میں تجھے رحیے نہیں لگتا؟' اس نے بیگماں کے منہ سے ہاتھ ہٹا دیا۔ اس کے چہرے پر دکھ کی پرچھائیاں منڈلانے لگیں۔'' (۳۴)

''جانگلوس'' کے بعد کراچی مرکز سے ''عروسہ'' (۱۹۹۲ء) کی صورت میں ماخوذ ڈرامے کی ایک بہترین مثال سامنے آئی۔ ''عروسہ'' زبیدہ خاتون کے ناول سے ماخوذ ایک سلسلہ وار کھیل تھا جس کی کہانی میں بڑے نشیب و فراز نظر نہیں آتے بلکہ کہانی معمولی اتار چڑھاؤ کے ساتھ اپنے کلائمکس تک پہنچتی ہے۔ بیرسٹر توفیق پہلی بیوی کی وفات کے بعد انجم نامی خاتون سے شادی کرتے ہیں جو ایک پڑھی لکھی

لڑکی ہے اور اپنی سوتیلی بیٹی عارفہ سے حقیقی ماں کی طرح پیار کرتی ہے۔ عروسہ کی پیدائش کے بعد رفتہ رفتہ انجم اور توفیق کے درمیان گھریلو معاملات پر معمولی اختلاف ہونے لگتے ہیں جن کا سبب توفیق کی دو بہنیں ہیں۔ نند، بھاوج کے اس تصادم میں پہلے تو انجم صبر وتحمل سے کام لیتی ہے لیکن پھر اس نتیجے پر پہنچتی ہے کہ اب وہ توفیق کے ساتھ نہیں رہ سکتی لہٰذا وہ توفیق سے طلاق لے لیتی ہے۔

توفیق بنیادی طور پر ایک مثبت آدمی ہے۔ وہ انجم کو رہنے کے لیے حق مہر کے عوض ایک گھر دے کر دیتا ہے۔ عروسہ ماں کے بغیر زیادہ دیر نہیں رہ پاتی۔ چنانچہ لالی ماں (گھر کی ملازمہ) اسے انجم کے پاس لے آتی ہے۔

وقت گزرتا چلا جاتا ہے۔ عروسہ اور عارفہ اب جوان ہو چکی ہیں۔ عارفہ کا خالہ زاد آفتاب اس کا منگیتر ہے لیکن عارفہ اسے سخت ناپسند کرتی ہے۔ دوسری طرف عروسہ اپنی ماں کے سایے تلے بڑی ہوئی ہے اور زمانے کی تندی سے بالکل ناواقف ہے۔ اس کے کردار کی معصومیت ہی اس کی خوبصورتی ہے۔ البتہ وہ ماں کی ضرورت سے زائد مصروفیات کے باعث خود کو کسی قدر تنہا محسوس کرتی ہے۔

دوسری طرف عارفہ ماں کے سایے کے بغیر باپ کی عدم توجہی کی وجہ سے ایک ضدی اور چڑچڑی لڑکی واقع ہوئی ہے۔ عارفہ، فرحت اور شہریار اچھے دوست ہیں۔ آفتاب بھی اس حلقے کا حصہ بننا چاہتا ہے لیکن عارفہ اسے سخت ناپسند کرتی ہے۔ توفیق صاحب کے پرانے دوست بیرسٹر رفیق جو انجم اور توفیق کی شادی کے مرکزی کردار تھے وقتاً فوقتاً انجم کی خیریت دریافت کرنے اس کے ہاں آتے رہتے ہیں۔ انجم انہی کے مشورے پر عروسہ کو اپنے باپ کے پاس رہنے کے لیے بھیج دیتی ہے۔ ادھر عارفہ کی عادات جب اس کے گھر والوں کے قابو میں نہیں رہتیں تو بیرسٹر رفیق کے مشورے پر توفیق اسے انجم کے پاس بھیج دیتا ہے۔ ڈرامے کے آخر میں عارفہ کی شادی فرحت اور عروسہ کی شادی شہریار سے ہو جاتی ہے۔

معاشرتی نوعیت کا یہ ایک سادہ سا ڈرامہ تھا۔ اس میں ہمارے معاشرے کے ان خاندانوں کو دکھایا

گیا ہے جن میں روپیہ پیسہ ہونے کے باوجود صرف اس وجہ سے دراڑیں پڑ جاتی ہیں کہ اہل خانہ کو ان کے مرتبے سے کبھی برتر اور کبھی کمتر مقام دیا جاتا ہے۔ توفیق کی بہنیں اس پر اس قدر حاوی تھیں کہ وہ اپنی بیوی کو صحیح طور پر سمجھ بھی نہ پایا نتیجتاً ایک اچھا خاصا خاندان ٹوٹ گیا جس کی سزا نا صرف توفیق اور انجم نے بھگتی بلکہ ان کے بچوں پر بھی مرتب ہوئے۔

اس ناول کی ڈرامائی تشکیل میں حسینہ معین نے کردار سازی میں اپنے ماضی کے ڈراموں کی تکنیک ہی استعمال کی ہے۔ ''شہزوری''، ''افشاں''، ''دھوپ کنارے''، ''انکل عرفی'' اور ''تنہائیاں'' کی طرح نوجوان لڑکیوں کی کردار نگاری میں حسینہ معین کو جو ملکہ حاصل ہوا، زیرِنظر ڈرامے میں عروسہ اور عارفہ کے کرداروں کی تشکیل میں بھی بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

۹۰ء کی دہائی میں ''عروسہ'' کے بعد ''نورینہ''، ''کرن'' اور ''زینت'' جیسے ناولوں کی کامیاب ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ جیسا کہ ناموں سے ظاہر ہے مذکورہ ڈرامے خواتین کے موضوع پر لکھے گئے ناولوں پر مبنی تھے۔ ۱۹۹۸ء میں منشا یاد نے اپنے پنجابی ناول ''ٹاواں ٹاواں تارا'' کو ''راہیں'' کے نام سے ڈرامے کے سانچے میں ڈھالا۔ ''راہیں'' ٹیلی ویژن پر پیش کیے گئے بہت سے دوسرے ڈراموں کی طرح ہمارے زمیندارانہ اور جاگیردارانہ رویوں پر کھلی تنقید ہے۔ ڈرامے کا خلاصہ یہ ہے کہ فلک شیر چودھریوں کا بیٹا ہے اور وہ گاؤں والوں پر ہر وقت اپنی چودھراہٹ کا رعب جھاڑتا ہے۔ باسو اور جورا دو ایسے نڈر نوجوان ہیں جو فلک شیر کے سامنے جھکنا نہیں جانتے۔ جورے اور باسو کا دوست، حکیم صاحب کا بیٹا، خالد شہر جا کر تعلیم حاصل کر رہا ہے۔ تاجی دل ہی دل میں خالد کو پسند کرتی ہے جبکہ خالد اپنے سینئر وکیل صاحب کی بیٹی فرح کو چاہتا ہے۔ فلک شیر خالد کو بدنام کرنے کے لیے پہلے تو خالد کے نام سے تاجی کو خط لکھواتا ہے اور پھر تاجی کو اغوا کروا کر خالد کے خلاف پرچہ کروا دیتا ہے۔ ظاہر ہے خالد نے یہ جرم نہیں کیا ہوتا۔ یوں بھی جب تاجی اغوا کی گئی تھی تب خالد فرح کے ساتھ پنڈی میں تھا۔ بالآخر خالد جورے کی کوششوں اور وکیل صاحب کی مداخلت سے باعزت بری

ہو جاتا ہے۔ آخر میں فرح اور خالد کی شادی ہو جاتی ہے۔

دراصل ڈرامے میں کہانی سے زیادہ زمینداروں کا رویہ اہم ہے۔ منشا یاد اس حقیقت پر تنقید کرنا چاہتے ہیں کہ زمینداروں کے بچے دنیا و مافیہا کی فکر سے آزاد ہونے کے باعث خود تعلیم حاصل نہیں کرتے اور اگر ان کے گاؤں میں کوئی شخص اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے شہر چلا جائے تو اس کی علمی برتری ان سے ہضم نہیں ہوتی۔ خالد کے نام پر تاجی کو خط لکھوانا اور تاجی کو اغوا کر کے خالد کے خلاف پرچہ کٹوانا اسی حقیقت کا ترجمان ہے۔

اسی طرح زمیندار گھرانے کے سپوت گاؤں میں بھی کسی کو چین نہیں لینے دیتے اور کہیں نچلی ذات کے لوگوں کو جانوروں سے بھی بدتر تصور کرتے ہیں اور کہیں ان کے نزدیک ان کے کمیوں کی اہمیت کٹھ پتلی سے بڑھ کر اور کچھ نہیں ہوتی۔ باسو سے شکست کے بعد نورے کا اس کی ٹانگ تڑوانا اور فلک شیر کا بوٹے اور سرور کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرنا اس بات کی مثالیں ہیں۔

ڈرامائی تشکیل کے حوالے سے راقم کے نزدیک اس کھیل کی اہم ترین بات اس کے مکالموں کا اسلوب ہے۔ علاقائی زبان کے ثقافتی نوعیت کے ناول کو اردو ڈرامے کا پیرہن دینا اس لیے مشکل تھا کہ اردو زبان میں پنجابی زمیندار کے مکالمات کی تخلیق مشکل تھی۔ اسی طرح باقی تمام تر کردار بھی دیہاتی تھے۔ اگر چودھری، فلک شیر، جورا اور باسو جیسے کردار درست اردو میں بات کرتے تو چودھری کا روپ کسی نواب صاحب کا کردار بن جاتا اور باقی کردار اپنی اصل کھو دینے کے ساتھ ساتھ بالکل بے جان ہو جاتے۔ چنانچہ منشا یاد نے ڈرامے میں ذوالسانی شعور سے کام لیتے ہوئے اردو میں پنجابی الفاظ اور لہجے کی آمیزش کی ہے۔ ذیلی مکالمہ اس کی عمدہ مثال ہے:

"(چوہدری اور اس کا بیٹا فلک شیر حویلی کے صحن میں اپنے تخت پر
بیٹھے ہیں۔ ان کے سامنے ان کے کارندے اور گاؤں کے کمی بیٹھے

ہیں کہ اتنے میں گاؤں کی مسجد کا مولوی ہاتھ جوڑے خجل چہرے کے ساتھ حویلی میں داخل ہوتا ہے)

چوہدری: (غصے سے) میت کا لاؤڈ سپیکر ان کاموں کے لیے رہ گیا ہے مولوی صاحب؟

مولوی: اس نے پتہ نہیں چلنے دیا چوہدری صاحب، میں ظہر کی نماز کے بعد اپنے ہاتھوں سے بند کر کے گیا تھا جی۔

چوہدری: لگ جاتا ہے پتہ۔ (زور دیتے ہوئے) پتہ لگ جائے گا۔ کل گھروں سے روٹیاں مانگنے کے لیے مت نکلنا۔

مولوی: ایک بار کی خطا اللہ تبارک و تعالیٰ بھی معاف کر دیتا ہے چوہدری صاحب۔

چوہدری: (غصے سے چیختے ہوئے) اوئے! یہ معافی کی بات ہے؟ پوری برادری میں تم نے ذلیل کر کے رکھ دیا ہے ہمیں۔
(اچانک ایک کمی بولتا ہے)

کمی: معاف کر دیجئے چوہدری صاحب، یہ بے چارے تو آپ کے تابعدار ہیں! ان کا کیا قصور ہے؟

فلک شیر: جاؤ مولوی صاحب، آئندہ دھیان رکھنا لاؤڈ سپیکر ہم نے بانگ، صلوۃ کے لیے لگوا کر دیا ہے۔ کوئی جلسے جلوس کے استعمال کے لیے نہیں۔

مولوی: (یقین دہانی کے انداز میں) میں تالا لگا کر جایا کروں گا

جی......!

چوہدری: فلک شیر کے استاد اور نیک انسان نہ ہوتے تم۔ تو میں پنڈ سے تمہیں نکال دیتا۔

مولوی: (خوشامدانہ انداز سے) اللہ تبارک و تعالیٰ آپ کے درجات بلند کرے جی۔

فلک شیر: مولوی صاحب کبھی ہمارے بزرگوں کی قبروں پر بھی ہو آیا کرو۔

مولوی: میں ہر جمعرات کو جاتا ہوں جی اور پورا ایک پاؤ سپارا پڑھتا ہوں اور بخشش کے لیے دعائیں بھی مانگتا ہوں۔

(کمی پھر بولتا ہے)

کمی: آئے ہائے ہائے مولوی صاحب! اوئے ایک پاؤ سپارے سے کیا بنتا ہے؟ اوئے وڈے لوگوں کے گناہ بھی وڈے ہوتے ہیں۔

(چوہدری کا ایک کارندہ جو کمی کے پیچھے کھڑا ہوتا ہے کمی کے سر پر ایک زوردار تھپڑ رسید کرتا ہے)

مولوی: (خوفزدہ لہجے میں) ٹھیک ہے جی! میں پورا سپارہ پڑھا کروں گا۔ انشاء اللہ تعالیٰ رحمتوں کا نزول ہوگا......تا قیامت!

(تھوڑے وقفے کے بعد)

مولوی: چوہدری صاحب! مجھے اجازت ہے؟

چوہدری: ہاں جاؤ۔

مولوی: اچھا جی! فی امان اللہ!!!" (۳۵)

"ٹاواں ٹاواں تارا" سے ماخوذ اس ڈرامہ سیریل کے موضوع پر تبصرہ کرتے ہوئے لالہ رخ ناز لکھتی ہیں:

"Drama emotions love hate, ties and above all life in various shades were shown in a social cultural and economic perspective." (۳۶)

۱۹۹۸ء میں ہی اسلام آباد مرکز سے بشریٰ رحمٰن کے ناولوں "لگن" اور "بت شکن" سے ماخوذ "بندھن" کے نام سے ایک معروف کھیل پیش کیا گیا۔ "بندھن" دو ایسے کرداروں پر مشتمل ہے جن کی عادتیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ فری ایک امیر گھرانے کی بگڑی ہوئی لڑکی ہے جس کی شادی اس کے والد نے آفاق نامی ایک لڑکے سے کی ہوتی ہے۔ ڈرامے کے شروع میں ہی دونوں میاں بیوی کے درمیان فرق دکھایا گیا ہے۔

فری ایک ایسی لڑکی ہے جس میں برداشت نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ آفاق بھی اس کو سمجھانے کی بجائے اور بگاڑ دیتا ہے۔ دونوں کے درمیان رنجشیں اتنی بڑھ جاتی ہیں کہ فری گھر چھوڑ کر اپنے والدین کے گھر چلی جاتی ہے۔ آفاق کو برا تو لگتا ہے مگر وہ بھی اپنی انا کی وجہ سے اسے نہیں روکتا۔ فری کا والد اس بگڑتے رشتے کو سنبھالا دینے کے لیے آفاق سے ملتا ہے مگر آفاق ان کی ایک نہیں سنتا اور نہ ہی فری کو منانے کی کوشش کرتا ہے۔

کھیل میں فری کا ایک کزن بوبی جو فری کو چاہتا ہے، فری کو غلط مشورے دیتا ہے کیونکہ وہ نہیں چاہتا کہ فری اور آفاق دوبارہ اکٹھے ہو جائیں۔ حالات اس نہج پر پہنچ جاتے ہیں کہ فری، آفاق سے الگ ہونے کا

فیصلہ کرلیتی ہے اور اس کے اس فیصلے میں فری کی ماں بھی اس کا بھرپور ساتھ دیتی ہے۔ مگر کچھ عرصے بعد فری کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ جو کچھ کررہی ہے وہ ٹھیک نہیں ہے۔ اس دوران فری کا کزن جمی ایک روز اسے بہانے سے آفاق کے گھر لے جاتا ہے جہاں وہ دیکھتی ہے کہ آفاق نے اس کی آمد سے پہلے سارے گھر کو پھولوں سے سجا رکھا ہے۔ فری یہ سب دیکھ کر خوش بھی ہوتی ہے اور اپنے کیے پر شرمندہ بھی۔ اس طرح ڈرامے کے آخر میں دونوں میاں بیوی میں صلح ہو جاتی ہے اور وہ دوبارہ سے اکٹھا رہنا شروع کر دیتے ہیں۔ دوسری طرف قطب صاحب کی کہانی فری اور آفاق کے متوازی چلتی ہے۔ ان کی بیوی وفات پا چکی ہے اور وہ ایک بیٹی کے باپ ہیں۔ دلآویز پری کی سکول ٹیچر ہے اور گھر پر پڑھانے بھی آتی ہے۔ پری کی ماں کی وفات کے بعد دلآویز اس کے ساتھ اس قدر پیار، محبت اور اپنائیت کے ساتھ پیش آتی ہے کہ پری اسے اپنی ماں کے روپ میں دیکھنے لگتی ہے اور اپنے باپ سے اصرار کرتی ہے کہ وہ دلآویز سے شادی کرلے۔ قطب دلآویز سے اس حقیقت کا اظہار کرتا ہے۔ پہلے تو وہ اس پر حیران ہوتی ہے لیکن بعدازاں پری کے مستقبل کی خاطر شادی پر راضی ہو جاتی ہے۔

یوں ڈراما سیریل اس حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے کہ کچھ بندھن ہمیشہ رہنے کے لیے قائم ہوتے ہیں۔ فری اور آفاق جیسے کرداروں کی ضد انہیں توڑ نہیں سکتی۔ اس طرح کچھ بندھن اپنے لیے نہیں دوسروں کے لیے باندھے جاتے ہیں۔ دلآویز اور توفیق کا ذیلی مکالمہ اسی حقیقت کا عکاس ہے۔

''منظر (دلآویز کمرے میں بستر پر بیٹھی ہے۔ توفیق کمرے میں داخل ہوتا ہے)

توفیق: (ذرا توقف کے بعد) یہ تمہارا آخری فیصلہ ہے؟

دلآویز: (نفی میں سر کو ہلاتے ہوئے) نہیں!!!

توفیق: (سوالیہ انداز میں) تم قطب صاحب کے ساتھ خوش رہ

سکو گی؟

دلآویز: میں اپنی خوشی سے کر رہی ہوں۔

توفیق: تم اپنی اور ان کی عمر کا فرق دیکھو۔

دلآویز: میں پری سے محبت کرتی ہوں۔

توفیق: (کرسی پر بیٹھتے ہوئے) بچپن میں باپ کی شفقت سے محروم......لڑکیوں کا اکثر یہی پرابلم ہوتا ہے۔

دلآویز: تم......تم طنز کر رہے ہو؟

توفیق: میں حقیقت کا اظہار کر رہا ہوں۔

دلآویز: (زور دیتے ہوئے) تمہیں معلوم ہے میں یہ سب پری کے لیے کر رہی ہوں۔

توفیق: ٹھیک ہے...... میں نے ابا اور خالہ جان کو بتا دیا ہے۔ اب تمہاری راہ میں کوئی مشکل حائل نہیں ہے......

(اچانک پیچھے سے Slow Music چلتا ہے)

......تمہاری دلی خواہش پوری ہوگئی ہے۔شاید تمہیں یاد ہو دل جس دن قطب صاحب پہلی مرتبہ تمہاری امی سے ملنے آئے تھے تو میں نے تمہیں کہا تھا کہ میں تمہیں آخری وقت تک انتخاب بدلنے کا موقع دوں گا......سب ٹھیک ہی کہتے ہیں کہ بھولے سے بھی ایسی بات منہ سے نہیں نکالنی چاہیے جو انسان کی تقدیر بن جائے۔

دلآویز: میں تمہارے جذبات کی قدر کرتی ہوں......" (۳۷)

المختصر مذکورہ ناولوں کے علاوہ ٹیلی ویژن پر بے شمار ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی جن میں کامیاب اور ناکام، مقبول اور غیر مقبول، ہر طرح کے ڈرامے شامل تھے۔ ناولوں کے علاوہ ٹیلی ویژن پر مختلف افسانوں کی ڈرامائی تشکیل بھی کی گئی۔ جن ڈرامہ سیریز میں افسانوں پر مبنی ڈرامے بنائے گئے ان میں "میری پسندیدہ کہانی" (۱۹۶۷)، "سٹوڈیو تھیٹر" (۱۹۶۸ء)، "آئینہ" (۱۹۶۸ء)، "آج کا کھیل" (۱۹۶۸ء)، "پسندیدہ کہانی" (۱۹۷۲ء)، "ایک چہرہ کئی چوہان" (۱۹۷۴ء)، "کتاب کہانی" (۱۹۷۵ء)، "ممتاز کہانی" (۱۹۷۹ء)، "کھیل کہانی" (۱۹۸۳ء)، "سچی کہانیاں" (۱۹۹۰ء)، "قاسمی کہانی" (۱۹۹۴ء)، "کہانی گھر" (۱۹۹۶ء) اور بہت سی دوسری ڈراما سیریز شامل ہیں۔ ان ڈراما سیریز میں پاکستان کے مختلف افسانہ نگاروں کے افسانوں کو ناظرین نے ٹیلی ویژن سکرین پر دیکھا۔ ان افسانہ نگاروں میں احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، قدرت اللہ شہاب، اشفاق احمد، غلام عباس، اے حمید، حمید کاشمیری، بانو قدسیہ، شوکت تھانوی، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ممتاز مفتی، انتظار حسین، عصمت چغتائی اور ایسے بہت سے دوسرے افسانہ نگار شامل ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے افسانوں میں برصغیر کی تہذیب و ثقافت، اسلامی اقدار، اخلاقیات، ہمارے معاشرتی رویوں، طبقاتی کشمکش، معاشرے کے تنہا پسندوں، معاشرے میں کھو جانے والے لوگوں، نفسیاتی کرداروں، ہوس پرستوں، مساوات، بھائی چارے، تحمل، برداشت، صبر کے جذبات، محبت کی کہانیوں، ماضی پرستوں، مستقبل بینوں، وطن پرستی میں مر جانے والوں، دھرتی ماں کے غداروں، جرائم پیشہ افراد اور ان کی سرکوبی کرنے والے اداروں، گویا ہر قسم کے موضوعات کو ٹیلی ویژن سکرین پر موثر انداز میں پیش کیا گیا۔ افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی پارہ پارہ توضیح کا یہ مقام نہیں کیونکہ حقیقت یہ ہے کہ ۱۹۶۴ء سے آج تک اتنی بڑی تعداد میں افسانے ڈرامائی سانچے میں ڈھالے گئے ہیں کہ ان کی فہرست ازخود ایک ضخیم مقالے کی متقاضی ہے۔

ماخوذ کیے گئے ڈراموں نے ادب کی ایسی خدمت کی کہ کتابوں میں وقت کی دھول تلے دبے ہوئے کردار، جنہیں وقت کا دیمک آہستہ آہستہ کھاتا چلا جا رہا تھا، ناظرین کے سامنے زندہ جاوید کھڑے ہو گئے۔

افسانوں اور ناولوں پر مبنی ڈرامائی کہانیوں کو ڈراما نگاروں نے اس انداز میں ڈرامے کا رنگ دیا کہ زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر وہ ناظرین کو ان کے دور اور تہذیب ہی کے نظر آنے لگے۔ مثلاً "Fathers and Sons"، "Potrait of a lady"، "Fountainhead" اور ایسے دوسرے ناول جو مغربی تہذیب سے تعلق رکھتے تھے، کو اس انداز میں ڈھالا گیا کہ ناظر کو وہ بالکل اپنی معاشرت سے ہم آہنگ لگے۔ اسی طرح ایسے ناول جو تقسیم سے قبل ہندوستانی معاشرت کے ماحول میں لکھے گئے تھے، کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت انہیں تقسیم کے بعد کی کہانیوں میں بدل دیا گیا۔ اے۔ آر۔ خاتون کے ناول ''شمع'' اور ''افشاں''، الطاف فاطمہ کا ''دستک نہ دو'' اور زبیدہ خاتون کا ''عروسہ'' ایسے ناولوں کی مثالیں ہیں۔

> ''دراصل ناول یا افسانے کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت اس بات کو مدنظر رکھنا پڑتا ہے کہ ہمارے ناظرین اپنی معاشرت سے جڑی ہوئی کہانیاں دیکھنا چاہتے ہیں۔ اگر مغربی ادب کے ناولوں کی ڈرامائی تشکیل اسی ماحول میں کر دی جائے تو اولاً وہ ادارتی پالیسی کے لیے قابل قبول نہ ہوگی۔ دوسرا ناظرین بھی اسے سمجھ نہ سکیں گے۔ لہٰذا انگریزی ناولوں کی ڈرامائی تشکیل کرتے وقت ان کو پاکستانی رنگ میں ڈھال دینا چاہیے۔ ہم نے ایسا ہی کیا۔'' (۳۸)

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ پی ٹی وی کے ڈراما نگاروں نے بجا طور پر اس حقیقت کو محسوس کیا کہ افسانوی ادب تحریری ستونوں میں مقید ہو گیا تو یہ آپ اپنی موت مر جائے گا۔ چنانچہ ادب کی روبہ زوال روایت کو پھر سے زندہ کرنے کا یہی طریقہ ہے کہ افسانوی ادب کے وہ قصے کہانیاں جنہیں ڈرامے کا روپ دیا

جا سکتا ہے کو اس انداز میں ڈرامے کے سانچے میں ڈھال دیا جائے کہ وہ لوگ جو کتاب سے اپنا تعلق توڑ بیٹھے ہیں یا کتاب خوانی نہیں کر سکتے، ڈراما دیکھ کر ادب سے اپنا رشتہ استوار رکھیں۔

بدقسمتی یہ ہے کہ ۹۰ء کی دہائی تک تو ماخوذ ڈراموں کا سلسلہ کافی حد تک جاری رہا لیکن رفتہ رفتہ پی ٹی وی ایک تجارتی ادارہ بنتا چلا جا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی متانت کی جگہ گلیمر حاوی ہو رہا ہے۔ اوّل تو ناول اور افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی طرف توجہ ہی نہیں دی جا رہی اور جو نجی چینل ایسا کر بھی رہے ہیں، وہ بھی ان گلیمر زدہ ادیبوں کو جگہ دے رہے ہیں جو ادبی روایت میں کوئی خاص مقام نہیں رکھتے۔ حالانکہ جدید دور میں بے شمار ایسے ناول اور افسانے معرض اشاعت میں آئے ہیں، جن میں ادبیت کا پہلو بھی ہے اور ٹیلی ویژن کے جدید تقاضوں کی اہمیت بھی۔ غلام الثقلین نقوی کے ذیلی بیان کا اتباق ناول پر بھی کیا جائے تو ان کا بیان مبنی برصداقت معلوم ہوتا ہے۔

> ''جب پاکستان میں ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تھا، تو اردو کے مختصر افسانے کو خاص طور پر قابل اعتنا سمجھا گیا تھا۔ بہت سے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل ہوئی اور ان کی وجہ سے ٹیلی ویژن کے پروگرام مقبول ہوئے۔ ان دنوں پی ٹی وی ایک قومی وملی ادارہ تھا جس کے پروگراموں میں پاکستان کے کلچر کی تشہیر و اشاعت لازمی ہوا کرتی تھی۔ اب یہ ایک نیم خودمختار تجارتی ادارہ بن چکا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کا بڑا مقصد زیادہ سے زیادہ ریونیو اکٹھا کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان دنوں پی ٹی وی پر قدیم اور جدید ادبی افسانے کو بہت کم نمائندگی مل رہی ہے ...... پی ٹی وی کی سکرین پر اردو کے مختصر افسانے کی عکاسی اس لیے بھی ضروری ہے کہ نئی نسل کے دل میں ادبی رسالے اور کتابیں خریدنے اور پڑھنے کا شوق پیدا ہو۔ ادب کی ترویج کا یہ بھی ایک طریقہ ہے اور نہایت موثر طریقہ ہے۔''(۳۹)

حوالہ جات

۱۔ نورالحسن، مولوی۔ مؤلف نوراللغات (جلد دوم) (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۵۰

۲۔ فیروزاللغات۔ (لاہور: فیروز سنز، س ن) ص ۲۱۰

۳۔ Cuddon, J.A. (Ed.) The penguin Dictionary of Literary Terms, (England: Clays Ltd. 1991) P.994

۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مؤلف۔ قومی انگریزی اردو لغت، ص ۲۴

۵۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر۔ "ترجمہ، تالیف، تلخیص اور اخذ کا فن" مشمولہ، کتاب (لاہور: جون ۱۹۸۴ء)، ص ۲۳

۶۔ قوی خاں، محمد۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۵ جون ۲۰۰۷ء)

۷۔ ایضاً

۸۔ احمد سلیم۔ انٹرویو (اسلام آباد: بتاریخ ۴ مئی ۲۰۰۶ء)

۹۔ آغا ناصر۔ انٹرویو (اسلام آباد: بتاریخ ۱۳ مارچ ۲۰۰۷ء)

۱۰۔ اطہر خیری۔ "کراچی ٹیلی ویژن...... ایک جائزہ"، مشمولہ، جام نو (انقلاب نمبر) (کراچی: اکتوبر و نومبر ۱۹۶۸ء)، ص ۲۴۱

۱۱۔ اطہر خیری۔ "کراچی ٹیلی ویژن...... ایک جائزہ"، مشمولہ، جام نو (، کراچی: اپریل ۱۹۶۰ء)، ص ۶۵

۱۲۔ گوریجہ، رشید احمد، ڈاکٹر۔ اردو کے تاریخی ناول (لاہور: ابلاغ، ۱۹۹۴ء)، ص ۷۵، ۷۴

۱۳۔ اطہر خیری۔ "کراچی ٹیلی ویژن...... ایک جائزہ"، مشمولہ، جام نو (کراچی: اگست و ستمبر ۱۹۶۹ء)، ص ۳۰۳

۱۴۔ Ahmed Saleem, "The frontiers of tolerence", (An Interview

with Aslam Azhar), Star, (Karachi: December 1984), P.51

۱۵۔ Ahmed Saleem, History of PTV: 1964-89, P.6

۱۶۔ اشفاق احمد۔ عرض مصنف، ص ۵۴

۱۷۔ جمشید فرشوری۔ انٹرویو (اسلام آباد: بتاریخ ۷ جنوری ۲۰۰۶ء)

۱۸۔ جاوید اختر، سیّد، ڈاکٹر۔ اردو کی ناول نگار خواتین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء)، ص ۱۸۔۱۹

۱۹۔ جمشید فرشوری۔ انٹرویو (اسلام آباد: ۷ جنوری ۲۰۰۶ء)

۲۰۔ ایضاً

۲۱۔ ایضاً

۲۲۔ ایضاً

۲۳۔ Ahmed Saleem, History of PTV: 1964-89, P.16

۲۴۔ راحت کاظمی۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۹ فروری ۲۰۰۷ء)

۲۵۔ حسینہ معین۔ شہزوری (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۷۲ء)

۲۶۔ جاوید اختر، سیّد، ڈاکٹر۔ اردو کی ناول نگار خواتین، ص ۱۷۰

۲۷۔ فاطمہ ثریا بجیا۔ شمع (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۷۶ء)

۲۸۔ حسینہ معین۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۲۹۔ حسینہ معین۔ افشاں (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۸۱ء)

۳۰۔ حسینہ معین۔ پرچھائیاں (کراچی: سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۷۷ء)

۳۱۔ روزنامہ نوائے وقت، ۲۵ مئی ۱۹۸۰ء

۳۲۔ قاسم جلالی۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۵ جولائی ۲۰۰۷ء)

۳۳۔ جانگلوس قسط نمبر اٹھارہ، VTR لائبریری، پی ٹی وی کراچی مرکز۔

۳۴۔ شوکت صدیقی۔ جانگلوس (حصہ اول) (کراچی: رکتاب پبلی کیشنز، طبع چہارم، ۱۹۹۲ء)، ص ۶۱۳، ۶۱۴

۳۵۔ منشا یاد۔ راہیں (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۸ء)

۳۶۔ Lala Rukh Nas, An Analytical Study of PTV Drama Serial Carrying social issues, 1995-1998, P.61

۳۷۔ منشا یاد۔ بندھن (اسلام آباد: سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی اسلام آباد مرکز، ۱۹۹۸ء)

۳۸۔ حسینہ معین۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۳۹۔ غلام الثقلین نقوی۔ ''مختصر افسانہ اور ٹیلی ویژن'' مشمولہ روز نامہ نوائے وقت، مورخہ ۱۹ فروری ۲۰۰۰ء)

باب پنجم

خصوصی موضوعات سے متعلق ڈرامے

باب پنجم:

خصوصی موضوعات سے متعلق ڈرامے

بجائے خود ایک مقصد ہونا اور مقاصد کے حصول کا ذریعہ ہونا یہ ایسے دو مختلف افکار ہیں جو کسی ادارے کی نوعیت، اہلیت، صلاحیت، کارکردگی اور کام کرنے کے انداز کو بالکل بدل کر رکھ دیتی ہے۔ بجائے خود مقصد ہونے سے مراد یہ ہے کہ ادارے کی ترتیب و تشکیل اس تناظر میں کی جائے کہ ادارے کا نقاداز خود ایک مقصد قرار پائے۔ ایسے تمام جدوجہد اس تناظر میں کی جاتی ہے کہ ادارہ معرض وجود میں آسکے۔ کیونکہ اس کا معرض وجود میں آنا بذات خود ہدف تک پہنچنے کے مترادف ہوتا ہے۔

دوسری طرف مقاصد کے حصول کا ذریعہ ہونے سے مراد یہ ہے کہ یہ تصور کرلیا جائے کہ کسی خاص ادارے کا وجود مطلوبہ مقاصد کے حصول میں ناصرف ممد و معاون ثابت ہوسکتا ہے بلکہ مبینہ ادارہ مطلوبہ مقاصد کے حصول کے لیے ناگزیر ہے۔

ابلاغ عام کے میدان میں بات کی جائے تو مختلف ابلاغی ادارے مذکورہ دونوں افکار ونظریات کی بناء پر قائم کیے جاتے ہیں۔ دور حاضر میں بہت سے ایسے اخبارات ریڈیو اور ٹیلی ویژن دیکھنے کو ملتے ہیں جو بجائے خود مقصد ہیں۔ یعنی ادارہ سازوں کے پیش نظر یہ نقطہ اہم نہیں کہ ان اداروں میں کیا پیش کیا جارہا ہے کیونکہ ان کا مقصد ادارے کے قیام پر حاصل ہو چکا ہے۔ یہاں یہ امر پیش نظر رہنا چاہیے کہ پیش کاری کی طرف دی جانے والی توجہ اس سبب سے نہیں ہوتی کہ یہ معلوم ہو سکے کہ پیش کاری کس معیار کی ہے بلکہ اس توجہ کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ادارتی استحکام کے لیے مقبول اور پسند کی جانے والی پیش کاری لازم ہوتی ہے۔

کیونکہ مادی منفعیت کا واحد معیار مقبولیت ہی ٹھہرتی ہے۔ چنانچہ مختلف مشمولات اور پروگراموں کا معیار نہیں پرکھا جاتا بلکہ ارتکاز اس حقیقت پر ہی کیا جاتا ہے کہ کیا یہ مشمولات اور پروگرام ادارے کے استحکام کے ضامن ہو سکتے ہیں کیونکہ ایسے ابلاغی ادارے بجائے خود مقصد ہوتے ہیں۔ ایسے ابلاغی اداروں میں کمرشل اور نجی نوعیت کے ادارے شامل ہیں۔

دوسری طرف بہت سے ایسے ابلاغی ادارے بھی ہیں جو چند خاص مقاصد کے حصول کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ ایسے اداروں میں یہ سوال بہت اہم ہوتا ہے کہ کیا پیش کیا جا رہا ہے؟ کیونکہ ہر پیش کاری کے پس منظر میں مقاصد کے حصول کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔ ایسے اداروں میں مذہبی، نظریاتی اور خصوصی ابلاغی ادارے شامل ہیں۔ ان ابلاغی اداروں سے مثبت مقاصد بھی حاصل کیے جا سکتے ہیں اور منفی بھی۔

پاکستان ٹیلی ویژن معرض وجود میں آیا تو روزِ اول سے یہ بات ملحوظِ خاطر رکھی گئی کہ یہ ادارہ مختلف قومی اور معاشرتی مقاصد کے حصول کا ذریعہ ہے۔ لہٰذا اس کا کام بے مقصد سستی تفریح مہیا کرنا نہیں بلکہ اس پر ایسے پروگرام پیش کیے جائیں گے جو قومی تشخص، اسلامی اقدار اور اپنے اسلاف کے کارہائے نمایاں کو اجاگر کر سکے۔ پاکستان ٹیلی ویژن کی افتتاحی تقریب سے خطاب کرتے ہوئے صدر ایوب نے کہا:

> ''ٹیلی ویژن کو صرف تفریح کا ذریعہ ہی نہیں بنانا چاہیے بلکہ اسے عوام کے علم میں اضافہ کرنے، معاشرے کی مثبت اور ترقی پذیر اقدار کو تقویت دینے، لوگوں میں سائنسی اندازِ فکر پیدا کرنے اور ملک میں ثقافتی روایات کو فروغ دینے کے لیے ہی استعمال کرنا......
> مجھے یقین ہے کہ قومی اتحاد اور یکجہتی پیدا کرنے کی مہم میں بھی ٹیلی ویژن کافی اہم کردار ادا کرے گا۔''(۱)

اس امر کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے پاکستان ٹیلی ویژن پر ایسے پروگرام پیش کیے گئے جن سے معاشرتی اصلاح کی جا سکے۔ قومی یکجہتی کو فروغ دیا جا سکے۔ اسلامی ثقافتی اقدار کا پرچار ممکن ہو سکے اور عوام کو

مثبت تفریح کے مواقع فراہم کیے جاسکیں۔ ان مقاصد کے حصول کے لیے دیگر پروگراموں کے مقابلے میں ٹیلی ویژن ڈراما نے جو کردار کیا، اس کا تفصیلی ذکر گزشتہ ابواب میں کیا جا چکا ہے۔ اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ قومی دنوں اور خصوصی حوالہ جات کے تناظر میں اردو ٹیلی ویژن ڈرامے کا کردار کیا رہا؟ اس سلسلے میں شروع ہی سے خصوصی کھیل اور موضوعاتی ڈرامے پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ ان خصوصی کھیلوں اور موضوعاتی ڈراموں کی درجہ بندی کچھ یوں کی جاسکتی ہے:

اول: تحریکِ پاکستان کے تناظر میں پیش کیے گئے ڈرامے

دوم: تقسیمِ ہند کے واقعات پر پیش کیے جانے والے ڈرامے

سوم: قومی دنوں کی اہمیت اجاگر کرنے والے ڈرامے

چہارم: افواجِ پاکستان کی جرأت اور خدمات پر پیش کیے جانے والے ڈرامے

پنجم: کشمیر کے موضوع پر پیش کیے جانے والے ڈرامے

ششم: حکومتی اشتراک سے مخصوص موضوعات پر پیش کیے جانے والے ڈرامے

ہفتم: مذہبی اور معاشرتی تہواروں پر پیش کیے جانے والے ڈرامے

پاکستان ٹیلی ویژن کے ان خصوصی کھیلوں کا سلسلہ پی ٹی وی کی تاریخ کے پہلے سال سے ہی شروع ہو گیا تھا۔ اس دور میں پیش کیے جانے والے کھیلوں کے متعلق زیادہ کوائف جمع کرنا تو اس لیے ممکن نہیں کہ اس دور میں پی ٹی وی پر پیش کیے جانے والے تمام پروگرام براہ راست ہوتے تھے۔ ریکارڈنگ کی سہولیات نہ ہونے کے باعث یہ پروگرام برقی لہروں کے ذریعے فضا میں تحلیل ہونے کے بعد ٹیلی ویژن سکرین پر منعکس تو ہو سکتے تھے لیکن انہیں محفوظ رکھنا ممکن نہیں تھا۔

۱۹۶۵ء میں ہونے والی پاک بھارت جنگ کے تناظر میں پاکستان ٹیلی ویژن پر بہت سے خصوصی پروگرام پیش کیے گئے۔ اس سلسلے میں پیش کیے جانے والے خصوصی کھیلوں میں ''یہ ہے بھارت'' اور ''پیشکش

پاکستان'' قابل ذکر ہیں۔

''یہ ہے بھارت'' کے نام سے پیش کی جانے والی سیریز میں مختلف نوعیت کے انفرادی کھیل پیش کیے گئے۔ جن کا بنیادی موضوع ہندوستان کا اصل چہرہ سامنے لانا تھا اور پاکستانی عوام کو یہ احساس دلانا تھا کہ ظاہری طور پر لادینیت کا راگ الاپنے والا ہندوستان مذہبی حوالے سے کس قدر متعصب ہے۔ ڈرامہ سیریز کا عنوان ''یہ ہے بھارت'' ازخود اس حقیقت کا غماز ہے کہ اس سیریز میں ہندوستانی ذہنیت کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ سیریز میں مختلف مصنفین نے کھیل لکھے۔ ان کھیلوں میں بانو قدسیہ کا ایک کھیل اس دور میں خاصا مقبول ہوا۔ ''یہ ہے بھارت'' کے سلسلے کا یہ نواں کھیل تھا۔

کھیل کے مرکزی کردار مرزا صاحب اور ناصر جلال ہیں۔ مرزا صاحب میرٹھ کی کارپوریشن کے منیجر ہیں اور ذہنی طور پر اکھنڈ بھارت کے داعی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ہندو اور مسلمان اکٹھے رہ سکتے ہیں لہٰذا وہ تقسیم کے بعد پاکستان نہیں آیا۔ ناصر جلال ان کا ہونے والا داماد ہے جس کی شادی مرزا کی بیٹی سے بہت جلد ہونے والی ہے۔ اسی دوران ۱۹۶۵ء کی جنگ چھڑ جاتی ہے اور ناصر جلال جو ایک سی ایس پی آفیسر بن چکا ہے، کو ہندوؤں کی کریہہ ذہنیت کا اندازہ ہو جاتا ہے اور وہ پاکستان آنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ مرزا صاحب کے لیے یہ بات قابل قبول نہیں۔ لہٰذا وہ مختلف انداز سے اسے سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن ناصر جلال اب کسی قیمت پر پاک سرزمین سے دور نہیں ہو سکتا۔ اس کے لیے وہ اپنی محبت تک کو چھوڑ دیتا ہے۔

مرزا صاحب پر حقیقت اس وقت آشکار ہوتی ہے جب وہ اپنے ہندو دوستوں سے اپنے خاندان والوں کے خیالات بیان کرتا ہے اور وہ مرزا کے گھر سے نکلتے ہی پولیس کو اطلاع دے دیتے ہیں۔ یوں مرزا صاحب پر یہ بات واضح ہوتی ہے کہ حقیقی دوست کون ہے؟

اس کھیل میں خاص طور پر ہندوستانی ذہنیت اور کچھ مسلمانوں کے بھولپن کو موضوع بنایا گیا ہے اور دکھایا گیا ہے کہ ہندو ظاہری طور پر تو نرم خو نظر آتا ہے لیکن حقیقت میں وہ کبھی بھی مسلمانوں کا خیر خواہ نہیں ہو

سکتا۔ چنانچہ مرزا صاحب جیسے ہر کردار کو اس حقیقت کا ادراک ہونا چاہیے کہ تقسیم مسلمانوں کے تشخص کے لیے ناگزیر تھی اور تقسیم کے خلاف بات کر کے دراصل وہ اپنے تشخص کو خطرے میں ڈال رہے ہوتے ہیں۔

''وہ بہت جذباتی دور تھا۔ اس وقت درمیانی راستہ کوئی نہیں ہوتا تھا۔ خاص طور پر جنگ کے بعد یا کوئی پاکستانی تھا یا ہندوستانی۔ یہ تقسیم بسا اوقات تو صرف ذہنیت کی بنا پر کر لی جاتی تھی۔ لہٰذا ایسے ڈرامے دکھا کر پاکستانیوں پر، ہندوستانیوں کی ذہنیت واضح کرنا ضروری تھا۔ قومی یکجہتی کے لیے بھی یہ لازمی تھا۔'' (۲)

''رمزِ ایمانی'' خصوصی کھیلوں کے سلسلے کا ایک اور اہم کھیل ہے۔ بانو قدسیہ نے یہ ڈرامہ بھی ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تناظر میں تحریر کیا۔ اس کھیل میں فلسفۂ شہادت کی عظمت پر بات کی گئی ہے۔

اس کھیل میں آغا صاحب کے گھرانے کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ آغا صاحب کا بیٹا کیپٹن ذوالفقار زلفی محاذِ جنگ پر گیا ہے۔ حال ہی میں جنگ ختم ہوئی ہے اور سب اس کی واپسی کے منتظر ہیں۔ گھر پر سب لوگ کھانا کھا رہے ہیں۔ ماحول ہلکا پھلکا ہے کہ اچانک زلفی گھر آتا ہے اور گھر والوں کو شہادت کی عظمت کے متعلق بتاتا ہے اور کہتا ہے کہ ''شہید کی موت پر آنسو نہیں بہانے چاہئیں کہ ایسا کرنا فلسفۂ شہادت کی عظمت کے منافی ہے۔ زلفی کا چچا ''فخر'' یہ جانتا ہے کہ زلفی شہید ہو چکا ہے اور وہ خود اسے دفنا کر آیا ہے۔ تاہم زلفی کی یہ غیر متوقع آمد اسے بھی حیران کر دیتی ہے۔ بہرحال زلفی کے جانے کے بعد ڈاکیا آتا ہے اور گھر والوں پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ زلفی شہید ہو چکا ہے۔ ملک وقوم کی خاطر جان دے دینے پر اسے حکومت کی طرف سے ستارۂ جرأت کے اعزاز سے نوازا گیا ہے اور اس کی میت دفنائی جا چکی ہے۔ زلفی کی ماں نا صرف خود نہیں روتی بلکہ گھر والوں کو بھی آہ وزاری سے باز رکھتی ہے کہ اس کے بیٹے نے کہا تھا کہ ''شہید کی موت پر رویا نہیں کرتے۔''

یہ ڈرامہ نا صرف جذبہ جہاد کی ترغیب دیتا ہے بلکہ جہاد کی فضیلت کا بھی ترجمان ہے۔

۱۹۷۰ء میں اشفاق احمد نے ''حیرت کدہ'' کے نام سے پی ٹی وی کے لیے ایک ڈرامہ سیریز تحریر کی۔ جیسا کہ نام سے ظاہر ہے کہ اس سیریز کے تمام تر کھیل احساسِ تحیر کو ابھارنے والے تھے۔ روحانی، نفسیاتی اور مابعدالطبیعیاتی نوعیت کے ان کھیلوں کو سمجھنا ہر ناظر کے لیے ممکن نہیں تھا۔ انہی کھیلوں میں سے ایک ''یہ تیرے پراسرار بندے'' ہے۔ خصوصی نوعیت کے اس کھیل میں پاک فوج کے جوانوں کی جرأت و شجاعت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کھیل کی بُنت مابعدالطبیعیاتی نوعیت کی ہے جس میں تین فوجی جوان اپنے ماتحت صاحبداد کی کہانی بیان کرتے ہیں۔ ان کی مبہم گفتگو سے لگتا ہے کہ صاحبداد یا تو لاپتہ ہو گیا ہے یا مر چکا ہے۔ مگر کہانی کے اختتام پر پتہ چلتا ہے کہ صاحبداد تو زندہ ہے مگر یہ تینوں فوجی شہید ہو چکے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان کیا گیا ہے کہ کہانی کی نوعیت مابعدالطبیعیاتی ہے اور کسی بھی مابعدالطبیعیاتی کہانی پر یقین کرنا آسان نہیں ہوتا مگر اشفاق احمد کے لکھے خوبصورت مکالمے، جاندار کردار اور آخر میں ڈرامائی Twist خوبصورت انداز میں ناظر کو کہانی پر یقین کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ مزید یہ کہ مکالمات میں ایسے اشارے ملتے ہیں کہ فوجی جوان گزری ہوئی زندگی پر گفتگو کر رہے ہیں مثلاً ذیل کا مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

''عظمت: ایسی لمبی چوڑی آگ جو چیڑھ کے جنگلوں میں لگ جاتی ہے، تین تین دن بارش کے باوجود ٹھنڈی نہیں ہوا کرتی۔ مجھے لگتا ہے میں بھی بجلی کی ایک لہر تھا...... میری لگائی ہوئی آگ برسوں دشمن کے دل میں ٹھنڈی نہیں ہوتی۔''(۳)

''صاحبداد: ہم تو ابھی زندہ ہے۔ جو مر بھی گیا ہوتا تو بھی قید سے نکل کر محاذ پر چلا جاتا۔ تم ہمارا جان لو۔ ہمارا ایمان نہ مانگو۔''(۴)

منقولہ مکالمے سے دو صورتیں واضح ہوتی ہیں۔ اول یہ کہ عظمت موجودہ حالت میں محاذ جنگ پر نہیں

ہے اور دوم یہ مکالمہ فوجی جوانوں کی جرأت مندی اور بہادری کا شارح ہے۔ بعد میں صاحبداد کا ذیلی مکالمہ ڈرامائی صورتحال بالکل بدل کر رکھ دیتا ہے۔

زیرِنظر ڈرامے میں مابعدالطبیعاتی تکنیک کے استعمال سے، اشفاق احمد نے اس حقیقت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ شہید ہمیشہ زندہ ہوتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ہمیں ان کی زندگی کا ادراک نہیں ہو پاتا۔

خصوصی دنوں کے حوالے سے پیش کیے جانے والے کھیلوں میں پہلا بڑا اور معروف کھیل امجد اسلام امجد کا ''خواب جاگتے ہیں'' ہے۔ ۲۳ مارچ ۱۹۷۵ء کو پیش کیے جانے والے اس کھیل میں دکھایا گیا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ لوگوں کی ترجیحات، رجحانات اور رویے کس قدر بدل جاتے ہیں اور ملکی آزادی کے لیے کام کرنے والے لوگ خود ہی کس طرح اس کی جڑیں کھوکھلی کرنے لگتی ہیں۔

''خواب جاگتے ہیں'' احمد کمال، باری اور مفتی صاحب کی کہانی ہے جو ۱۹۴۷ء سے قبل تحریک آزادی میں شامل ان ہزاروں کارکنان میں سے تھے جنہوں نے انگریزوں کی صعوبتوں کا سامنا کیا۔ کمال، باری اور مفتی صاحب تحریک آزادی کے سلسلے میں منعقد ہونے والے جلسے جلوسوں میں شرکت کیا کرتے تھے اور آزادی کی اہمیت وطن پرستی اور الگ تشخص کے راگ الاپتے تھے۔

> ''(احمد کمال نوجوانی کے عالم میں سٹیج پر تقریر کر رہا ہے۔
> اس کے ساتھ باری اور مفتی صاحب نوجوان بیٹھے ہیں۔
> تینوں کے گلے میں ہار ہیں۔ احمد کمال پورے جوش و
> خروش سے بول رہا ہے)
>
> احمد کمال: ہم آزادی چاہتے ہیں، اس لیے کہ آزادی انسان کا
> پیدائشی حق ہے۔ اپنے لیے علیحدہ ملک مانگتے ہیں۔ اس

لیے کہ ہمیں اپنے قومی تشخص کے لیے اس کی ضرورت
ہے۔ ہم ایک نیا معاشرہ بنائیں گے۔ ایسا معاشرہ جس
میں ہر شخص عزت، آزادی اور احترام باہمی سے زندہ رہ
سکے۔ زمینیں رزق پیدا کریں تو سب مل کر کھائیں۔ ہم
اس زمین پر ایک نیا ملک تعمیر کریں گے جو ہماری قومی
خواہشوں کا آئینہ دار ہو گا۔ جہاں لوٹ کھسوٹ اور
استحصال کی جگہ اصول محبت اور خدا کی حکمرانی ہو
گی۔"(۵)

آزادی کے بعد کمال تو اپنے نصب العین پر قائم رہتا ہے لیکن باری اور مفتی صاحب بدلتی ہوئی رتوں میں بدل جاتے ہیں۔ اب مفتی صاحب ایک معروف عالم دین ہیں اور باری ایک کامیاب بزنس مین۔ جبکہ کمال ایک اصول پسند آدمی ہے اور ایکسائز کے محکمے میں کلرک ہے۔ کمال کا بیٹا رضا، باری کی بیٹی شازیہ اور مفتی صاحب کی بیٹی پاکیزہ ایک ہی یونیورسٹی میں پڑھتے ہیں۔ یہ تینوں نوجوان نئی سوچ اور نئی تہذیب کے نمائندے ہیں۔ کمال کو پروموشن ملتی ہے وہ ایکسائز انسپکٹر ہو جاتا ہے اور باری کی گھی مل کے ایک قضیے پر تحقیق کرنے لگتا ہے۔ باری بددیانتی کا مرتکب ہوا ہے۔ مفتی صاحب یہ بات جانتے ہیں جبکہ احمد کمال دوستی کی پاسداری میں اپنے اصول قربان کرنے کو تیار نہیں۔ اس سلسلے میں تینوں کی گفتگو پاکستانی معاشرے کے تین مختلف طبقات کی بہترین آئینہ دار ہے۔

"باری: کیا تم میرے دوست نہیں ہو؟"

کمال: ہوں نہیں۔ تھا۔ لیکن اس وقت باری کوئی اور آدمی تھا۔
اگر آپ صرف میرے مجرم ہوتے تو میں ضرور معاف کر

دیتا۔ آپ معاشرے کے مجرم ہیں اور ایسے مجرموں کو میں معاف نہیں کر سکتا۔ میں نے اس معاشرے کے لیے بہت خوبصورت خواب دیکھے تھے۔ ان میں آپ جیسے لوگوں کے لیے کوئی جگہ نہیں......

مفتی: اوہ۔ بھئی بھول چوک انسان سے ہو ہی جاتی ہے۔ کاروبار میں خود کو مالِ حرام سے بچانا ازبسکہ بہت بڑی نیکی ہے۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انسان ایک کمزور مخلوق ہے۔ سب سے بڑی نیکی دوسروں کی غلطی کو درگزر کرنا ہے۔

کمال: گناہ اور غلطی میں فرق ہوتا ہے۔

مفتی: بھئی گناہ وثواب کا حساب تو اس قادرِ مطلق کے ہاتھ ہے جس کے قبضہء قدرت میں ہم سب کی جانیں ہیں۔ میری مانو تو برسوں کی دوستی طبع انسانی کی ایک معمولی سی فروگزاشت پر تج دینا، تم جیسے اچھے انسان کو زیب نہیں دیتی۔ خدا معاف کرنے والوں سے محبت کرتا ہے۔ اگر باری واقعی خطاوار ہے تو چلو تم معاف کرو۔

(جانے کے لیے مڑتا ہے، باری میز کی دراز سے کچھ کاغذ نکال کر میز پر پھینکتا ہے۔ بھاری آواز میں بولتا ہے)

کمال: مجھے افسوس ہے لیکن میں ایسا نہیں کر سکتا۔

باری: ٹھہرو۔ جانے سے پہلے ایک نظر اسے بھی دیکھتے جاؤ۔

(کمال چند لمحے کے لیے کاغذ الٹتا، پلٹتا ہے)

کمال: کیا ہے یہ؟

باری: اس سے پیشتر کہ اپنے دفتر پہنچو تمہارا بیٹا پولیس کی حراست میں ہوگا۔ اس نے پچاس ہزار روپے کا غبن کیا ہے۔......" (۶)

کمال اب بھی ایمانداری اور اصول پسندی کا دامن نہیں چھوڑتا۔ باری کے اصول وضوابط کو اس کی مادیت پسندی کھا گئی ہے جبکہ مفتی صاحب ہمارے معاشرے کے ان مخصوص علمادین میں سے ہیں جو مذہب کو بھی اپنے مقصد کے لیے استعمال کرنا بخوبی جانتے ہیں۔

کمال، باری کی تمام تر دھمکیوں کے باوجود پیچھے نہیں ہٹتا۔ باری پر جرم ثابت ہو جاتا ہے اور مفتی صاحب کا ایک اور چہرہ سامنے آتا ہے۔ جرم ثابت ہونے پر کمال اور اس کا بیٹا رضا خدا کا شکر بجا لاتے ہوئے اظہار مسرت کر رہے ہیں اور مفتی صاحب وہاں آ کر کچھ یوں گویا ہوتے ہیں۔

"مفتی: ہاں تو میں کہہ رہا تھا خدا کی لاٹھی بہت بے آواز ہوتی ہے۔ اس کے یہاں دیر ہے، اندھیر نہیں۔ بھئی خدا شاہد ہے میرے تو ہوش اڑ گئے کہ باری کاروبار میں کیسی کیسی بے ایمانیاں کرتا تھا۔ صوبہ۔ توبہ۔ استغفار......" (۷)

دراصل اس کھیل میں امجد اسلام امجد نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ قومی دنوں کو مناتے ہوئے ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اس ملک وقوم کو کمزور کرنے والا کوئی اور نہیں بلکہ ہم ہی ہیں جو اپنے اسلاف کے ہی نہیں بلکہ اپنے نصب العین کو بھی دولت اور مقام و مرتبہ کی ہوس میں بھلا بیٹھے ہیں۔ لیکن آج

بھی ہم میں کمال جیسے کردار موجود ہیں جو اسی لگن، محنت اور اصول پسندی سے اس ملک وقوم کی بہتری کے لیے کام کرنا چاہتے ہیں جس کا مظاہرہ تحریک آزادی میں کیا گیا تھا۔

۱۹۷۸ء کی یوم آزادی پر پیش کیا جانے والا خصوصی کھیل ''جرس''، ''خواب جاگتے ہیں'' کے تسلسل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ دونوں ڈرامے امجد اسلام امجد کی تخلیق ہیں اور دونوں میں وطن دوستی کا سبق دیا گیا ہے۔

''خواب جاگتے ہیں'' کی طرح ''جرس'' میں بھی امجد اسلام امجد یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ملک وملت کی مضبوطی اسی میں ہے کہ ہم اس کی ترقی کے لیے کوشش کریں۔ یہ ملک ان گنت قربانیوں کے بعد حاصل کیا گیا تھا اور آج اگر ہم ان قربانیوں کو فراموش کر کے ذاتی منفعت اور انفرادیت پسندی کی راہ اختیار کر لیں گے تو ملکی استحکام خطرے میں پڑ جائے گا۔ لہٰذا ضروری ہے کہ ہم اپنے پرکھوں سے کیے گئے عہد کو ایفا کریں اور نا صرف خود اس کی ترقی کے لیے کوششیں کریں بلکہ اپنی اگلی نسلوں کو بھی اس کے لیے تیار کریں۔

خصوصی دنوں پر پیش کیے جانے والے ڈراموں میں یونس جاوید نے بھی پاکستان ٹیلی ویژن کو بہت سے اچھے ڈرامے دیے۔ اس سلسلے میں ان کے سات ڈرامے ''پناہ'' (۱۹۷۹ء)، ''ذرا نم ہو'' (۱۹۸۲ء)، ''عہد وفا'' (۱۹۸۳ء)، ''دیارِ عشق'' (۱۹۸۵ء)، ''عشق سے تیرا وجود'' (۱۹۸۷ء)، ''طلوع'' (۱۹۸۸ء) قابل ذکر ہیں۔ ان ڈراموں میں یونس جاوید نے مختلف انداز سے تحریک پاکستان میں مسلمانوں کی مشکلات، ان کے جذبہء وفا اور حب الوطنی کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ موجودہ عہد میں اسلاف کے کارہائے نمایاں کو فراموش کرنے، روایات سے پہلو تہی کرنے اور مادیت پسندی کو موضوع بنایا ہے۔ یونس جاوید ان ڈراموں میں اس حقیقت کو سامنے لاتے ہیں کہ جس خلوص، جفاکشی، جانفشانی اور جذبہء استقلال سے حصول آزادی کی جدوجہد کی گئی تھی وہ اب اس قوم سے مفقود ہوتی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کبھی ''پناہ'' کے بچے، کبھی ''عہد وفا'' کے پروفیسر، ''دیارِ عشق'' کے نوجوان اور ''طلوع'' کے بزرگ کے ذریعے ہم وطنوں کو صحیح رستہ

دکھانے کی سعی کرتے ہیں۔

یونس جاوید کے علاوہ خصوصی دنوں کے حوالے سے پیش کیے جانے والے کھیلوں میں، اصغر ندیم سیّد نے بھی بہت سے معیاری کھیل لکھے۔ ان کے اہم ڈراموں میں ''صبح کی دستک'' (۱۴ اگست ۱۹۸۱ء)، ''چھاؤں'' (۱۸ دسمبر ۱۹۸۴ء)، ''ستارا اور سمندر'' (۲۵ دسمبر ۱۹۸۸ء)، ''جہانِ نو'' (۲۵ دسمبر ۱۹۸۹ء)، ''سورج کو ذرا دیکھ'' (۹ نومبر ۱۹۹۲ء)، اور ''کھول آنکھ زمیں دیکھ'' (۹ نومبر ۱۹۹۴ء) شامل ہیں۔ ان ڈراموں میں اصغر ندیم سیّد نے مختلف کہانیوں کے ذریعے آزادی کی اہمیت اور اسلاف کے کارہائے نمایاں کو پیش کیا ہے۔ اصغر کا بنیادی موضوع معاشرتی اور سماجی نوعیت کا رہا ہے۔ ان ڈراموں میں بھی وہ معاشرتی سطح پر بجھتے ہوئے قومی و ملی جذبے کو شعلہ بار کرنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ قائداعظمؒ اور علامہ اقبالؒ کے خصوصی حوالوں سے لکھے جانے والے کھیلوں میں اصغر نا صرف ان شخصیات کے فرمودات کا پرچار کرتے ہیں بلکہ اس امر پر افسوس کا اظہار کرتے بھی نظر آتے ہیں کہ ہماری قوم میں اسلاف کے ارشاداتِ عالیہ کی معنویت معدوم ہوتی چلی جا رہی ہے۔

> ''ہماری قوم کا یہ المیہ ہے کہ ہم دن تو مناتے ہیں لیکن ان دنوں کی حقیقت کو فراموش کرتے جا رہے ہیں۔ پی ٹی وی نے ہمیشہ ان دنوں کے حوالے سے خصوصی کھیل پیش کیے ہیں۔ ان کھیلوں میں، میں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ نوجوان نسل کو احساس دلایا جا سکے کہ ترقی صرف آگے بڑھنے میں نہیں ہوتی بلکہ اہلِ رفتگاں کے کارہائے نمایاں کو یاد رکھنا اور ان کے دکھائے ہوئے رستے پر چلنا ہی دراصل ہماری کامیابی کا ضامن ہو سکتا ہے۔''(۸)

مذکورہ ڈرامہ نگاروں کے علاوہ مرزا اطہر بیگ کا لفظ آئینہ ہے اور ایفائے عہد، ڈاکٹر انور سجاد کا ''بال و پر'' (۱۹۹۴ء)، ڈاکٹر طارق عزیز کا ''اپنے اپنے محاذ پر'' (۱۹۹۲ء)، امجد اسلام امجد کے ''سوال''

(۱۹۹۰ء)، ''قطب ستارا'' (۱۹۹۶ء)، ''بازگشت'' (۱۹۹۶ء)، ''تسلسل'' (۱۹۹۷ء)، ''اپنی خودی پہچان'' (۲۰۰۲ء) اور اشفاق احمد کا ''قائداعظم'' (۱۹۹۷ء) خصوصی دنوں پر پیش کیے جانے والے کھیلوں میں نمائندہ کھیل تصور کیے جا سکتے ہیں۔

دراصل پاکستان ٹیلی ویژن نے شروع دن سے اس حقیقت کو محسوس کیا تھا کہ قومی یکجہتی کے حصول کے لیے ذرائع ابلاغ کو موثر انداز میں استعمال کیا جائے تو اس سے مثبت نتائج حاصل کیے جا سکتے ہیں۔ بالخصوص بیسویں صدی میں جب سرحدوں کی تسخیر صرف ہتھیاروں کے ذریعے نہیں کی جاتی بلکہ اقوام کو اندرونی طور پر کمزور کرنے کے لیے ان کی تہذیب و ثقافت اور جذبہ قومیت کو ہدف بنایا جاتا ہے، ایسے میں ذرائع ابلاغ ہی گھر کی چاردیواری میں جذبہ قومی کو ابھارنے اور حب الوطنی کے احساس کو بیدار کرنے میں موثر کردار ادا کر سکتا ہے۔ ٹیلی ویژن ڈرامہ کیونکہ شروع سے پاکستان ٹیلی ویژن کا مقبول ترین پروگرام رہا ہے لہٰذا شعوری طور پر خصوصی کھیل بڑے اہتمام سے پیش کیے جاتے ہیں اور آج جب کتاب دوستی روبہ زوال ہے، ٹیلی ویژن ڈرامہ کے یہ خصوصی کھیل ہی ہماری نوجوان نسل کو تحریکِ آزادی کی مشکلات، قیام پاکستان کے اغراض و مقاصد، آزادی کی اہمیت، ہمارے اسلاف کے فرمودات اور کارہائے نمایاں سے آگاہ کر سکتے ہیں۔

خصوصی دنوں پر لکھے جانے والے کھیلوں کے علاوہ پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈراموں کی ایک معقول تعداد ایسی ہے جن کا موضوع افواجِ پاکستان ہے۔ خصوصی حوالے کے ان موضوعاتی ڈراموں میں بے شمار ڈرامے تو ایسے ہیں جو ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد یوم دفاع اور یوم فضائیہ کے موقع پر لکھے گئے۔ گزشتہ چار دہائیوں سے یہ دن ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تناظر میں ہر سال منائے جاتے ہیں اور ہر سال بحری، بری اور فضائی افواج کو خراجِ تحسین پیش کرنے کے لیے مختلف خصوصی کھیل ترتیب دیے جاتے ہیں۔ ان کھیلوں کا آغاز ۱۹۶۵ء کی جنگ ہی سے ہو گیا تھا۔ جب ''عظمت کے نشان'' اور ''پیشکش پاکستان'' جیسے

کھیل پیش کیے گئے۔

اس نوعیت کے کھیلوں میں ابتدائی دنوں کا معروف ترین کھیل مُنّو بھائی کا ''پُل شیر خان'' ہے۔ یہ ایک ایسے فوجی جوان کی کہانی ہے جو دوسری جنگ عظیم میں بارود لگانے کا ماہر تصور کیا جاتا تھا۔ اسی کام میں اس کا ایک بازو بھی ضائع ہو چکا تھا۔ تقسیم کے بعد جب دشمن نے اس کے ملک پر حملہ کیا تو دشمن کے ناپاک قدموں سے اپنی دھرتی کو محفوظ رکھنے کی خاطر اپنی خدمات پیش کرتا ہے۔ وہ ایک ایسے پل کے نیچے بارود لگانے جاتا ہے جہاں دشمن کی پیش قدمی کا خطرہ ہے۔ وہ پل اڑانے میں تو کامیاب ہوجاتا ہے لیکن دھماکہ پل کے ساتھ ساتھ اس کی جان بھی لے جاتا ہے۔ بعدازاں جب اس پُل کو دوبارہ تعمیر کیا جاتا ہے تو اس کا نام حوالدار شیر خان کے نام پر پُل شیر خان رکھ دیا جاتا ہے۔

اس ڈرامہ کے علاوہ بانو قدسیہ کا ''رمزِ ایمانی'' اور اشفاق احمد کا ''یہ تیرے پراسرار بندے'' جیسے ڈرامے بھی ابتدائی دور میں افواجِ پاکستان کی پیشہ وارانہ صلاحیت اور جرأت وشجاعت کے اعتراف میں لکھے گئے۔ ۶۵ء کی جنگ کی یاد میں جب ہر سال یوم دفاع منانے کا فیصلہ کیا گیا، تب سے ۶ اور ۷ ستمبر کے دنوں میں افواجِ پاکستان سے متعلق خصوصی کھیلوں کی پیش کاری، پاکستان ٹیلی ویژن کے پروگراموں کا لازمی حصہ بن گئی۔

ان خصوصی کھیلوں کے علاوہ ''نشانِ حیدر''، ''ایلفا براوٗو چارلی''، ''سنہرے دن'' اور ''شہپر'' جیسے ڈرامہ سیریز اور ڈرامہ سیریل بری اور فضائی افواج کی جرأت وشجاعت کے اعتراف اور فوجی زندگی کے بیان پر لکھے گئے۔

بحریہ پر اب تک دو طویل دورانیے کے کھیل ''دوارکا سٹیشن'' اور ''غازی'' پیش کیے جا چکے ہیں۔

دوارکا سٹیشن ۱۹۷۱ء کی جنگ کے اس مشن کی کہانی ہے جس میں پاک بحریہ کو ''دوارکا'' سے دشمن کے حملے روکنے کا مشن سونپا گیا۔ پاک بحریہ کی صلاحیت، دشمن کی بحریہ سے کہیں کم تھی لیکن اس کے باوجود

ہمارے جری جوانوں نے کامیابی وکامرانی سے اپنا مشن مکمل کیا۔ پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے دوار کاسٹیشن کا موضوع یہ مشن ہی تھا۔

پاک بحریہ پر بنایا جانیوالا دوسرا اہم کھیل ''غازی'' ہے۔ یہ کھیل بھی ۱۹۷۱ء کی جنگ کی کہانی ہے۔ اس جنگ میں پاک بحریہ کومشرقی پاکستان کی حدود کی حفاظت کرنا تھی۔ اس سلسلے میں بحریہ کے چندفوجی جوان غازی نامی سب میرین میں روانہ کیے گئے۔ جنہوں نے مطلوبہ مقاصد کا حصول تو کرلیا لیکن اپنی ہی لگائی ہوئی ایک بارودی سرنگ کا نشانہ بن گئے۔

طویل دورانیے کے ان کھیلوں کے علاوہ افواج پاکستان پر ''ایلفا، براوٗو، چارلی'' اور ''سنہرے دن'' جیسے ڈرامہ سیریل پیش کیے گئے۔ ان ڈرامہ سیریلیز کی خاص بات یہ ہے کہ ان تینوں میں خصوصی کھیلوں کے برخلاف محض فوج کے کارنامے پیش نہیں کیے گئے بلکہ فوجی تربیت اور فوجیوں کی زندگی کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔

''ایلفا براوٗو چارلی'' شعیب منصور کا ایک ایسا شاہکار ہے جس میں ہمارے معاشرے کے ان نوجوانوں کا ذکر کیا گیا ہے جو اپنی جوانی کی امنگیں لیےفوج میں بھرتی ہوتے ہیں۔ یہ ڈرامہ فوجی زندگی کی بخوبی عکاسی کرتا ہے اور ہر کردار اپنے اندر جذبات واحساسات کا طوفان لیے ہوئے ہے۔ کہانی تین دوستوں کے گرد گھومتی ہے۔ فراز، کاشف اور گل شیر۔ اس ڈرامہ میں فراز کا کردار فراز نے ہی ادا کیا ہے جبکہ کیپٹن عبداللہ اور کیپٹن قاسم بالترتیب کاشف اور گل شیر کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔

یہ کردار اپنے اندر زندگی کا بھرپور عکس لیے ہوئے ہیں۔ ان کی شوخیوں اور شرارتوں نے ڈرامے میں تازگی کی روح پھونک دی ہے۔ فراز، کاشف اور گل شیر مختلف خاندانی پس منظر سے تعلق رکھنے والے ایسے نوجوان ہیں جو ایک دوسرے سے گہری دوستی کے بندھن میں بندھے ہیں۔ فراز زمیندار خاندان سے تعلق رکھنے والا ایک خوبرو نوجوان ہے جس کے پاس پیسے کی ریل پیل ہے۔ باپ کی بے انتہا دولت کے باعث

اس میں خودپسندی کا عنصر بھی پایا جاتا ہے مگر اس بات کو اس کی خامی قرار دینا غلط ہوگا کیونکہ یہ ایک فطری بات ہے۔ وہ ایک ایسا نوجوان ہے جو ناکامی اور لاحاصل کے معنی سے ناآشنا ہے۔ اس کی اعلیٰ کارکردگی کی بناء پر اسے Sword of Honour سے نوازا جاتا ہے۔ پہلے دن کی فولنگ اور سینئرز کے چٹکلوں کی ڈرامہ نگار نے بہترین عکاسی کی۔

دوسری طرف کاشف میں اگرچہ کوئی غیر معمولی صلاحیت اور قابلیت نہیں پائی جاتی اور نہ ہی اس کا تعلیمی ریکارڈ فراز جیسا قابل تحسین ہے۔ وہ ایک قدرے غیر سنجیدہ انسان ہے جو اپنے باپ دادا کی روایت قائم رکھنے آیا ہے۔ کاشف کا کردار ایک طرح ڈرامے میں جان ڈال دیتا ہے۔ فوج میں پہلے ہی دن کاشف اپنے آفیسرز کی فولنگ کرتا ہے اور ایک عرصے سے قائم روایت کی نفی کرتا ہے۔

گل شیر ایک حوالدار کا بیٹا ہے جو کم مائیگی کے احساس میں مبتلا ایک ایسا کردار ہے جو خود اعتمادی کی شدید کمی کا شکار ہے کیونکہ اپنے دوستوں کی نسبت نہ ہی کوئی شاندار خاندانی پس منظر ہے اور نہ ہی اعلیٰ تعلیمی ریکارڈ۔ فوج میں بھرتی ہونے کے بعد ایک عرصے تک احساسِ کمتری کے باعث دوستوں سے ملنا جلنا چھوڑ دیتا ہے۔ لیکن دوستوں کے خلوص اور محبت کی بنا پر وہ اپنے اس ارادے میں کامیاب نہ ہوسکا اور ان کی دوستی نے ایک مثالی دوستی کی شکل اختیار کر لی۔

کہانی میں ایک نیا موڑ شہناز کی آمد سے آتا ہے۔ شہناز ایک خوبصورت لڑکی ہے جو Beauty with Brain کے مقولے پر پورا اترتی ہے۔ اس کی ماں نے اس کے باپ کو چھوڑ دیا تھا۔ اس تنازعے کی وجہ سے وہ اپنے چچا کے پاس پاکستان میں قیام پذیر ہے۔ فوج میں رانگ نمبر ملنے کی وجہ سے اس کی گل شیر سے بات ہوتی ہے اور بعد میں یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ کاشف کی فیملی فرینڈ تھی۔

شہناز گل شیر کی سادگی اور شرافت سے بے حد متاثر ہوتی ہے اور ملاقاتوں کا سلسلہ جاری رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ دوسری طرف فراز اس کی خوبصورتی سے بے حد متاثر ہو کر شہناز کی محبت میں گرفتار ہو جاتا

ہے اور اسے اپنی طرف مائل کرنے کے لیے کاشف سے مشورے مانگتا ہے۔ لیکن فراز کو جھٹکا اس وقت لگتا ہے جب اسے یہ پتہ چلتا ہے کہ شہناز، گل شیر سے شادی کی خواہاں ہے۔ اس موقع پر فراز کے کردار کا ایک اور رخ سامنے آتا ہے کہ وہ گل شیر یعنی اپنی جگری دوست سے حسد میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ کیونکہ زندگی میں پہلی مرتبہ اسے ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن بہت جلد وہ اپنی کیفیت پر قابو پالیتا ہے اور گل شیر اور شہناز کی شادی میں بخوبی شریک ہوتا ہے۔

شہناز اور گل شیر کی شادی خوش اسلوبی سے گزر رہی ہوتی ہے کہ گل شیر کے لیے بوسنیا جانے والے آرڈر آ جاتے ہیں اور وہ اپنی پروموشن کی خاطر اپنی نو بیاہتا دلہن کو چھوڑ کر پردیس کا رخ کرتا ہے۔ دوسری طرف کاشف بھی ڈیوٹی کے سلسلے میں سیاچن بھیج دیا جاتا ہے اگر چہ وہ اپنے آرڈر کی تبدیلی کے لیے بہت پاپڑ بیلتا ہے۔

کھیل کا Transitional Phase شروع ہوتا ہے جو تلخ حقائق اپنے اندر سموئے ہے۔ کاشف، جو شروع میں سیاچن ڈیوٹی نبھانے کی غرض سے جاتا ہے جلد ہی اسے اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے کہ وہاں فوج کے جوان اتنے کٹھن موسم میں ڈیوٹی نبھا کر سرحد کی حفاظت کرتے ہیں۔

ڈرامہ نگار یہاں کاشف کے جذبات کو ایک نئے رنگ سے بیان کر کے یہ واضح کرتا ہے کہ کس طرح کاشف جیسا بے پرواہ اور لاابالی شخص اپنا آرام اور آسائشیں تیاگ کر ڈیوٹی نبھاتا ہے۔

ڈرامے کا اختتام نہایت غمگین ہے۔ کاشف سیاچن سے واپس آتا ہے تو اس کی دونوں ٹانگیں اور دونوں بازو مفلوج ہو چکے ہوتے ہیں۔ شیر گل بوسنیا میں دشمن کے نرغے میں پھنس جاتا ہے اور قید سے بھاگنے کی کوشش میں جان سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ شہناز اس کے بچے کی پرورش کرتی ہے اور اس کے انتظار میں ساری زندگی گزار دیتی ہے۔ البتہ تیسرا دوست Sword of Honour بھی حاصل کرتا ہے اور جنرل کے عہدے تک پہنچتا ہے۔

اس ڈرامے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے کردار حقیقی زندگی کے بہت قریب ہیں۔ ان کے ساتھ پیش آنے والے حادثات حقیقت پر مبنی ہیں اور سب سے اہم پہلو جو ڈرامہ نگار منظر پر لانا چاہتا ہے وہ فوج کی جفاکشی، بہادری اور ان کے مسائل ہیں۔

شعیب منصور کی ایک اور پیشکش ''سنہرے دن'' بھی فوج کی زندگی پر بنایا گیا ایک ڈرامہ سیریل ہے۔ اس ڈرامہ سیریل میں دکھایا گیا ہے کہ فوج کی تربیت کس طرح کسی شخص کی زندگی بدل دیتی ہے۔ اس کھیل کا مرکزی کردار سفیر ہے۔ جس کے والد فوت ہو چکے ہیں اور وہ اپنی ماں کے ہمراہ اپنے نانا کے ساتھ رہتا ہے۔ سفیر ایک غیر سنجیدہ اور لاابالی قسم کا نوجوان ہے۔ اس کی حرکات وسکنات سے کبھی نہیں لگتا کہ مستقبل میں وہ بھی کبھی فوج کے یونیفارم میں دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کے نانا اسے فوج میں بھیجنا چاہتے ہیں۔ ایک تو یہ ان کا خواب ہے اور دوسرا ان کا خیال ہے کہ فوج کی کڑی تربیت ہی اسے سدھار سکتی ہے۔ سفیر شریر اور لاابالی طبیعت کے باوجود ایک ذہین نوجوان ہے۔ وہ نہ چاہتے ہوئے فوج کا امتحان دیتا ہے اور حیرت انگیز طور پر کامیاب ہو جاتا ہے۔ تربیت کے لیے اسے کاکول اکیڈمی جانا پڑتا ہے۔ کاکول اکیڈمی کی فضا، نصب العین اور نظم وضبط، گھر کے حالات سے بالکل مختلف ہے۔ کھیل میں زیرِ تربیت کیڈٹس کی مختلف حرکات و سکنات، شرارتیں، جونیئرز کی فولنگ اور تربیتی مراحل تفصیلی طور پر دکھائے گئے ہیں۔ سفیر ان تمام تر مراحل سے گزرتا ہے۔ احمقانہ حرکتیں کرتا ہے۔ شرارتوں پر سزا پاتا اور سینئرز کی فولنگ کا سامنا کرتا ہے۔

سفیر نیلی نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے جو یہ کہتے ہوئے اسے چڑاتی ہے کہ وہ کاکول اکیڈمی کے ایک زیرِ تربیت کیڈٹ فراز کو پسند کرتی ہے۔ سفیر کے ساتھ اتفاقاً فراز نام کا ایک کیڈٹ ہوتا ہے اور وہ یہ سمجھتا ہے کہ یہی وہ فراز ہے جو نیلی اور اس کے درمیان آ ٹپکا ہے۔ چنانچہ پورے کورس کے دوران اس نقطے تک فراز اور سفیر کی بالکل نہیں بنتی جب تک نیلی سفیر کو یہ حقیقت بتا نہیں دیتی کہ اس نے اس کے ساتھ محض مذاق کیا تھا۔ سفیر اپنی ماں اور نانا کے ذریعے نیلی کے ہاں رشتہ بھجواتا ہے۔ نیلی کے باپ اور سفیر کے نانا کی کسی بات

پر چپقلش ہو جاتی ہے اور وہ رشتہ دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ بالآخر سفیر، نیلی اور دونوں کی ماؤں کی بدولت نیلی کے باپ میں کچھ لچک پیدا ہوتی ہے۔لیکن ڈرامے کا ڈراپ سین کچھ یوں ہے کہ عین اس دن جب سفیر اور اس کے کورس میٹ پاس آؤٹ ہوتے ہیں، وہ سب ایک فوجی دستے کے روپ میں نیلی کے دروازے پر آن دھمکتے ہیں اور سفیر کے تمام دوست نیلی کے باپ سے سفیر اور نیلی کی شادی پر راضی ہو جانے کی درخواست کرتے ہیں۔ بالآخر نیلی کا باپ اس شادی پر راضی ہو جاتا ہے۔

بظاہر یہ ایک سادہ سی کہانی ہے اور فوج سے متعلق دکھائے گئے موضوعاتی ڈراموں سے بالکل مختلف نظر آتی ہے لیکن جب شعیب منصور سے اس کے متعلق پوچھا گیا تو انہوں نے کہا:

> ''ہم اکثر لوگوں کو مکمل نہیں دیکھتے بلکہ ان کی شخصیات کو ان کے مختلف کرداروں میں اس طرح تقسیم کر دیتے ہیں کہ ان کی مکمل شخصیت ان کرداروں میں تقسیم ہو کر تحلیل ہو جاتی ہے۔ ایک فوجی کی زندگی محض محاذِ جنگ یا جنگ کے متعلقات تک محدود نہیں ہوتی۔ وہ ایک فوجی ہونے سے پہلے ایک انسان بھی ہیں۔ اس کی بھی ایک فطرت ہے۔ اس کے فطری تقاضے بھی ہیں۔ اسے بھی محبت ہو سکتی ہے اور میں نے سنہرے دن میں یہی دکھانے کی کوشش کی ہے کہ فوجی کو حملہ کرتے اور شہید ہوتے ہوئے دکھانے کی بجائے یہ بھی دکھایا جائے کہ غیر فوجی محاذ پر وہ معمولاتِ زندگی سے کیسے برسرِ پیکار ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ فوجی بننے کے بعد وہ کیا کرتا ہے۔ یہ تو سب جانتے ہیں۔ ناظرین کو یہ بھی جاننا چاہیے کہ نظم و ضبط کی تمثیل نظر آنے والے فوجی کے تربیتی مراحل کون سے اور کیسے ہوتے ہیں۔''(۹)

پاک فضائیہ کی پیشہ وارانہ صلاحیتوں اور تربیتی مراحل پر ترتیب دیا گیا ڈرامہ سیریل ''شہپر'' بھی خصوصی حوالے کے موضوعاتی ڈراموں میں ایک اہم ڈرامہ ہے۔ ایلفا براوو چارلی میں شعیب منصور نے بری

فوج کی تربیت اور بری فوج کے جوانوں کی پیشہ وارانہ صلاحیتوں کو موضوع بنایا۔ شہپر میں مستنصر حسین تارڑ ہمارے سامنے پاک فضائیہ کی ایسی ہی تصویر کشی کرتے ہیں۔

''شہپر'' کی کہانی حسن، محسن اور عمر کے گرد گھومتی ہے۔ حسن کے چچا کینیا میں کاروبار کرتے ہیں۔ محسن کے والد فلائٹ لیفٹیننٹ شفیع خان ایک فضائی مشن پر گئے تھے اور اب تک لاپتہ ہیں۔ جبکہ عمر کے والد آصف خان ایک کاروباری آدمی ہیں اور عمر کو ایئر فورس کی ملازمت میں نہیں بھیجنا چاہتے۔ کیونکہ ان کے خیال میں ان کا کاروبار فوج کی ملازمت سے کہیں زیادہ بڑا ہے کیونکہ اس ملازمت میں پیسے کی وہ ریل پیل ممکن نہیں جو ان کے کاروبار میں ہے۔ جبکہ عمر کی ماں اپنے بیٹے کو ایئر فورس میں دیکھنا چاہتی ہے۔ پاسنگ آؤٹ پریڈ کے موقع پر عمر، آصف خان اور مسز آصف کا مکالمہ تینوں کی ذہنیت اور شخصیت کا ترجمان ہے۔

''آصف خان: (عمر کے والد): I am proud of you son,
Very Proud

عمر: (مسکرا کر) ....Really

آصف: Really کا کیا مطلب؟ You look fine in this uniform

عمر: آپ مجھے اس وردی میں دیکھنا تو نہیں چاہتے تھے ڈیڈی......

آصف: Well..... تمہاری ضد تھی، ورنہ تمہیں پہلی تنخواہ کتنی ملے گی؟ میری سیکرٹری کی تنخواہ......

عمر: ایئر فورس کاروبار نہیں ہے ڈیڈی...... Dedication ہے۔ (ہنستا ہے) ایئر فورس میں ایک دن آپ کے بگ بزنس میں ایک سو سالہ زندگی سے بہتر ہے۔

مسز آصف: آپ کا پورا بزنس اتنے کا نہیں جتنی مالیت کا میرا بیٹا جہاز اڑائے گا۔ عمر ڈارلنگ ...... You look so cute in this uniform۔ مجھے تم پر بڑا فخر ہے۔(۱۰)

شروع کے حصے میں پاک فضائیہ کے تربیتی مراحل دکھائے گئے ہیں اور ان دنوں میں کیڈٹس کی سرگرمیوں کی عکس بندی کی گئی ہے۔ تربیت کے آخری مراحل میں حسن کی ملاقات زریاب سے ہوتی ہے جس کا بھائی حسن کا کورس میٹ ہے۔ زریاب کی منگنی شاہد سے ہو چکی ہے۔ حسن اس سے بہت متاثر ہوتا ہے لیکن زریاب اس کی طرف ملتفت نہیں ہوتی لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ دونوں کے تعلقات مضبوط ہوتے چلے جاتے ہیں اور پھر تعلقات کی یہ مضبوطی، اس جذباتی وابستگی پر منتج ہوتی ہے کہ زریاب شاہد سے منگنی توڑنے کو کہتی ہے۔ جو ابتدائی پس و پیش کے بعد زریاب کی خوشی کے آگے سر جھکا دیتا ہے۔ زریاب خوشی کی یہ خبر سن کر حسن کو ٹیلی فون کرتی ہے لیکن وہ اپنی پرواز کے لیے بالکل تیار ہے لہٰذا وہ ایئر مین کو یہ کہہ کر چلا جاتا ہے کہ جو کوئی بھی ہے اسے کہہ دو کہ ایک ڈیڑھ گھنٹے بعد فون کرے۔ زریاب خوشی کی یہ خبر جلد از جلد حسن کو دینا چاہتی ہے لہٰذا وہ اپنی گاڑی پر ایئر بیس کی طرف روانہ ہو جاتی ہے۔ ادھر محسن اور حسن اپنے اپنے جہازوں کی چیکنگ کے بعد محو پرواز ہیں کہ حسن کے جہاز میں کوئی خرابی پیدا ہو جاتی ہے۔ محسن، حسن کو جہاز چھوڑ کر Eject ہونے کا مشورہ دیتا ہے لیکن حسن جہاز کو بیس کی طرف لے جانے کی ناکام کوشش جاری رکھتا ہے اور عین اس وقت جب زریاب کی گاڑی بیس پر پہنچتی ہے، حسن کا طیارہ زریاب کی خواہشوں اور حسن کے خوابوں سمیت زمین سے ٹکرا کر پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔

کہانی آگے بڑھتی ہے۔ محسن اب تک اپنے باپ کی تلاش میں ہے۔ عمر ایک حادثے کے باعث گراؤنڈ کر دیا گیا ہے۔ ایک دن C.E.O محسن کو یہ اطلاع دیتا ہے کہ فلائٹ لیفٹیننٹ سلطان جو فضائی مشن پر اس کے باپ کے ساتھ تھے، پاکستان آئے ہوئے ہیں۔ سلطان سے ملاقات ہونے پر محسن کو پتہ چلتا ہے

کہ اس کے والد اور سلطان دشمن کی ایئربیس پر حملے کے لیے گئے تھے۔ مشن کامیابی کے ساتھ جاری تھا کہ ان کا طیارہ فائرنگ رینج میں آ گیا۔ سلطان نے شفیع خان سے طیارے سے نکل جانے کو کہا لیکن شفیع خان نے سلطان کی بات نہ مانی۔ سلطان طیارے سے Eject کر گیا اور شفیع نے گرتے ہوئے طیارے کو دشمن کی بیس پر کھڑے جہازوں پر دے مارا اور دشمن کی بیس کے پرخچے اڑا دیے۔

(سلطان پانی پیتا ہے، کوٹ اتارتا ہے اور محسن کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہے)

''سلطان: He sacrified his today for your tomorrow.

cut

(محسن کی ماں کا گھر)

محسن: مجھے اُن پر فخر ہے امی...... مجھے اُن پر فخر ہے۔

ماں: مجھے ابھی تک آس تھی کہ شاید...... شاید کوئی معجزہ ہو جائے ...... لیکن جو اللہ کی رضا...... مجھے فخر ہے کہ میں اِن کی شریک حیات تھی...... یہ زندگی تو آنی جانی ہے، انہیں تو حیاتِ جاوداں نصیب ہوئی۔''(۱۱)

ڈرامے کے آخر میں دکھایا گیا ہے کہ عمر راڈار سکرین پر دشمن کے آٹھ طیاروں کو اپنی سرزمین کی طرف بڑھتے دیکھتا ہے۔ ڈیوٹی پر موجود محسن اور تنویر اس سرحدی خلاف ورزی کا جواب دینے کے لیے عقابی پرواز بھرتے ہیں اور آن کی آن میں دشمن کے تین طیارے تباہ کر دیتے ہیں۔ باقی پانچ پسپائی اختیار کر لیتے ہیں۔ محسن اور تنویر اس کامیابی کے بعد بیس پر لینڈ کرتے ہیں۔ اللہ اکبر کے نعروں سے ان کا استقبال کیا جاتا

ہے اور عمر، محسن سے گلے ملتا ہے۔

"عمر: یو آر گر گیڈ لیس ہاٹ راڈ I am proud of you

محسن: شکریہ...... یہ سب اللہ تعالیٰ کا احسان ہے ورنہ میرے علاوہ اگر کوئی اور ہوتا تو وہ بھی یہی کرتا۔

عمر: ہاں...... محسن اللہ نے مجھے بیٹا عطا کیا ہے...... ہاں...... I am a proud father of a son اور میں نے اس کا نام حسن رکھا ہے ...... اور وہ بڑا ہو کر فائٹر پائلٹ بنے گا۔ انشاء اللہ۔ فلائٹ لیفٹیننٹ حسن! (۱۲)

مؤخرالذکر دو ڈراموں کی طرح "شہپر" بھی پاک افواج کی پیشہ وارانہ صلاحیتوں اور فوجیوں کی ذاتی زندگیوں کے موضوع پر مبنی کھیل ہے۔ ایلفا براوو چارلی، سنہرے دن اور شہپر اس لئے بھی خصوصی حوالے کے کھیل ہیں کہ یہ پاک افواج کے اشتراک سے بنائے گئے تھے اور ان کا بنیادی مقصد ہی یہ تھا کہ عوام الناس کو سرحدوں کی حفاظت کرنے والے ان سپوتوں کی پیشہ واران صلاحیتوں کے ساتھ ساتھ ان کی زندگی کے نشیب وفراز سے بھی آشنائی دلائی جا سکے اور بتایا جا سکے کہ ہر لحظہ ملک وقوم کی حفاظت کرنے والے ان جری جوانوں کے دل بھی جذبات سے لبریز ہوتے ہیں اور ان کی بھی بہت سی آسودہ و نا آسودہ خواہشیں ہوتی ہیں لیکن جب یہ کسی مشن پر نکلتے ہیں تو یہ صرف پاک سرزمین کے محافظ ہوتے ہیں۔

مذکورہ تین ڈرامہ سیریلیز کے علاوہ نشانِ حیدر کے نام سے ایک ڈرامہ سیریز پیش کی گئی جس میں مختلف مصنفین نے ان لازوال اور ناقابل فراموش داستانوں کی ڈرامائی تشکیل کی جن کے زندہ کرداروں کو ان کی فرض شناسی اور جرأت وشجاعت کے نتیجے میں نشانِ حیدر کے اعلیٰ ترین فوجی اعزاز سے نوازا گیا۔ نشانِ حیدر کے سلسلے میں پیش کیے گئے کھیل طبع زاد نہیں ہیں کیونکہ یہ ان واقعات سے ماخوذ ہیں جو ہمارے فوجی

جوانوں نے تاریخ کے اوراق پر رقم کیے۔ نشانِ حیدر کے سلسلے کے یہ کھیل یوم دفاع کے موقع پر مختلف سالوں میں نشرِ مکرر کے طور پر کئی بار دکھائے گئے۔

یوں پاکستان ٹیلی ویژن نے ''دوارکا سٹیشن''، ''غازی''، ''ایلفا براوو چارلی''، ''سنہرے دن''، ''شہپر'' اور ''نشانِ حیدر'' جیسے کھیلوں کے ذریعے پاک افواج کو خراجِ تحسین پیش کیا۔

خصوصی حوالوں سے پیش کیے جانے والے کھیلوں میں کشمیر کے موضوع پر پیش کیے جانے والے کھیل بھی بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ یوں تو اس موضوع پر مختصر اور طویل دورانیے کے بہت سے انفرادی کھیل دکھائے گئے لیکن ۱۹۹۰ء کی دہائی میں جب کشمیر کی تحریک آزادی میں تیزی آ گئی تو پاکستان ٹیلی ویژن نے اس موضوع پر مختلف پروگراموں کا اہتمام کیا۔ اس حقیقت سے تو ہر پاکستانی بخوبی آگاہ ہے کہ ہمارے وطن کے لیے کشمیر کی حیثیت شہ رگ کی سی ہے جو ۱۹۴۷ء میں پنجہء عدو میں ہے۔ تب سے لے کر آج تک یہی وہ تنازعہ ہے جو پاکستان اور ہندوستان کے درمیان وجہ نزع رہا ہے۔ پاکستان کے تمام تر ذرائع ابلاغ اپنے اپنے انداز میں اس مسئلے کی اہمیت کو اجاگر کرتے رہے ہیں۔

دیگر پروگراموں کے ساتھ ساتھ پاکستان ٹیلی ویژن نے اس موضوع پر مختلف خصوصی کھیل بھی ترتیب دیے۔ ان کھیلوں میں مقدمہء کشمیر، محاصرہ اور انگاروادی قابل ذکر ہیں۔ بختیار احمد کا تحریر کردہ کھیل ''مقدمہء کشمیر'' پی ٹی وی سے ۱۹۹۱ء میں پیش کیا گیا۔ انفرادی کھیلوں سے ہٹ کر سلسلہ وار کھیلوں میں کشمیر کے موضوع پر کی جانے والی یہ پہلی کوشش ہے۔ یہ کھیل ۶ جولائی ۱۹۹۱ء سے ۲۰ جولائی ۱۹۹۱ء تک تین اقساط میں دکھایا گیا۔ اس کھیل کی نوعیت ڈاکیو ڈرامہ کی سی ہے جس میں زیادہ تر مناظر کمرۂ عدالت کے سیٹ سے دکھائے گئے ہیں۔ دراصل یہ کھیل کشمیر کا ایک مقدمہ ہے جسے عبدالاحد ایک خصوصی عالمی عدالت میں پیش کرتا ہے۔ عبدالاحد کا کردار علامتی نوعیت کا ہے جو زمان و مکان کی قید سے آزاد برس ہا برس سے ڈوگرہ راج اور ہندوؤں کے ظلم و ستم سہہ رہا تھا۔ ڈرامے کا کینوس کمرۂ عدالت کے ذریعے پوری کشمیری تحریک کا احاطہ کرتا

ہے۔ جس میں ڈوگرہ راج کے جبر و استبداد کے ساتھ ساتھ اس کے حکمرانوں کی عیش وعشرت کو بھی دکھایا گیا ہے۔ وکیل استغاثہ تاریخی تسلسل میں جرح کرتا ہے اور ڈوگرہ حکمرانوں کے منفی رویے پر بات کرنے کے ساتھ ساتھ مختلف گواہان کے بیان بھی ریکارڈ کرواتا ہے۔ مختلف ملزموں سے کی گئی جرح میں پرتاب سنگھ، گلاب سنگھ اور ہری سنگھ سے کی گئی جرح بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ اسی طرح ان کے بعد نہرو، لارڈ ماؤنٹ بیٹن اور شیخ عبداللہ سے کی گئی جرح کے ذریعے ان کے حقیقی چہرے سامنے لائے گئے ہیں۔ ڈرامے کے آخر میں خصوصی عالمی عدالت کے ذریعے عالم گیر معاشرے سے کشمیر میں ہونے والے ظلم وستم کو روکنے کی استدعا کی گئی ہے۔

مقدمہ کشمیر اپنی نوعیت کا ایک منفرد کھیل ہے۔ اس قدر سنجیدہ اور نازک موضوع پر ڈاکیوڈرامہ کی تکنیک کے ذریعے بات کرنا نہایت مشکل کام تھا۔ کیونکہ اس تکنیک میں افسانویت سے زیادہ حقیقت پسندی کو دخل ہوتا ہے۔ یوں بھی ڈرامے کا موضوع کچھ ایسا تھا کہ اس پر فسانہ روائی، مبالغہ آرائی تصور کی جاسکتی تھی۔ منشایاد نے درست کہا ہے:

> ''مقدمہء کشمیر عام تاریخی ڈراموں اور ناولوں سے مختلف ہے۔ اس میں فکشن یعنی افسانہ طرازی، پروپیگنڈا اور جذباتیت کی آمیزش نہیں کی گئی اور نہ ہی اس کی گنجائش تھی کیونکہ ریکارڈ اور دستاویزی ثبوت کے بغیر فکشن کے طور پر شامل کیے گئے مواد کو چیلنج کرنے اور تردید کرنے کے لیے اس مقدمے کا سب سے بڑا مدعاعلیہ بھارت موجود تھا۔'' (۱۳)

بختیار احمد نے اس ڈاکوڈرامہ میں کشمیر کی ڈیڑھ سو سالہ تاریخ کو بڑی خوبصورتی سے سمویا ہے اور اس ہولناک تاریخ کی تلخیص عبدالاحد کے اس تعارفی بیان میں سمٹی ہوئی ہے۔

> ''عبدالاحد: میرا نام عبدالاحد ہے۔ میں وادی کشمیر میں سری نگر کے قریب ایک مفلوک الحال گاؤں کا رہنے والا ہوں۔ جانے پچھلی کتنی مدتوں سے میں کشمیر پر ہونے والے

مظالم کا ہر دور کا گواہ ہوں۔ آج اس عدالت میں بہت سی باتیں بتائی گئی ہیں اور بہت سی وقت نہ ہونے کے سبب تشنہ رہ گئیں۔ لیکن میں ایک پہلو کی طرف اشارہ کروں گا، جناب عالی! صدیوں کی غلامی، ظلم و جبر، قہر، بھوک اور صدمے انسان کو توڑ کر رکھ دیتے ہیں۔ میں ایسا ہی ٹوٹا ہوا انسان تھا، چند روز پہلے ایک واقعہ پیش آیا جس نے مجھے مجبور کیا کہ میں اپنی وادی کا......اپنے کشمیر کا مقدمہ اس معزز عدالت میں پیش کروں اور دنیا کے سوئے ہوئے ضمیر کو جھنجھوڑوں کہ اے پلی ہوئی بھیڑوں کے چرواہو! اس فاقہ زدہ مجبور، مفلس، مظلوم مگر خوددار گلے کی طرف بھی آؤ۔ ہمیں اس بھیڑیے سے بچاؤ جو ۱۹۹۴ء سے ہمیں بھنجھوڑ رہا ہے۔" (۱۴)

کشمیر کے موضوع پر پیش کیا جانے والا ایک اور سلسلہ وار کھیل محاصرہ ہے۔ شاہد محمود ندیم کا تحریر کردہ یہ کھیل ۱۹۹۴ء میں پیش کیا گیا۔ چار اقساط پر مشتمل یہ کھیل ہندوستانی فوج کے اس محاصرہ کی ڈرامائی تشکیل ہے جو ۱۵ اکتوبر ۱۹۹۳ء سے ۱۶ نومبر ۱۹۹۳ء تک درگاہ حضرت بلؒ کے گرد کیا گیا۔

درگاہ حضرت بلؒ کشمیر میں ڈل جھیل کے کنارے ایک ایسی خانقاہ ہے جس میں حضورﷺ کا موے مبارک موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس درگاہ کو کشمیر کی مذہبی اور ثقافتی زندگی میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ تحریک آزادی میں تیزی آنے کے بعد یہ درگاہ سیاسی سرگرمیوں کا مرکز بھی بن گئی تھی۔ اسی تاثر کی آڑ میں ہندوستانی فوج نے یہ دعویٰ کرتے ہوئے کہ اس درگاہ میں بہت سے بڑے مجاہدین کے ساتھ ساتھ ایک پاکستانی بریگیڈیئر بھی چھپا ہوا ہے، اس درگاہ کا محاصرہ کر لیا جو ایک ماہ تک جاری رہنے کے بعد بین الاقوامی دباؤ کے زیر اثر ختم کر دیا گیا۔

ڈرامے میں شامل تمام تر واقعات حقیقی نہیں بلکہ یہ حقیقت اور افسانویت کا آمیزہ ہے۔ تاہم ان فرضی واقعات کی حیثیت علامتی ہے کیونکہ ان تمام فرضی واقعات کے درپردہ ہندوستانی فوج کی وہ سرگرمیاں

ہیں جو حقیقت پر مبنی ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ زیب داستان کے لیے گھڑے گئے واقعات بھی اگر حقیقت نہیں تو حقیقت کے ہیولے ضرور ہیں۔

ڈرامے کا آغاز کشمیر میں معمول کی زندگی سے ہوتا ہے۔ لوگ درگاہ پر حاضری کے لیے آرہے ہیں۔ درگاہ کے قریب فوج اور پولیس کا اجتماع پہلے سے قدرے بڑھ رہا ہے جو امام صاحب کے لیے پریشانی کا باعث ہے۔ ایک گھر میں شادی پر دلہن کے بھائی کا انتظار ہو رہا ہے جو ایک مجاہد ہے۔ گھر یہ پیغام دیا جاتا ہے کہ بھائی بہن سے درگاہ پر ملے گا۔ دولہا دلہن درگاہ پر حاضری دینے جاتے ہیں۔ درگاہ پر ہجوم ہے۔ اسی دوران چند فوجی ٹرک درگاہ کو گھیر لیتے ہیں اور کسی کو باہر نکلنے کی اجازت نہیں دیتے۔ یوں درگاہ حضرت بلؒ کے محاصرے کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ محاصرہ ۳۰ دنوں تک جاری رہتا ہے اور اس محاصرے کے دوران مجاہدین کے صبر و استقلال، عورتوں اور بچوں اور بوڑھوں کی قوتِ برداشت، بھارتی صحافیوں کی گومگوں کی کیفیت، ہندوستانی فوجیوں کا ظالمانہ رویہ، فوج میں شامل سپاہیوں میں پائی جانے والی بے چینی، حریت محاذ کے مجاہدین کی جدوجہد، عدالت کی کارروائی اور ہندوستانی حکومت کے رویے کو مؤثر انداز میں دکھایا گیا ہے۔

ڈرامہ کشمیر کی صورتحال، کشمیر میں تعینات ہندوستانی فوج کے چند سپاہیوں کی شرمندگی اور مجاہدین کے پائے استقلال کو بڑے حقیقی رنگ میں سامنے لاتا ہے۔ ایک طرف قاسم اور امام صاحب جیسے مدبر مسلمان ہیں جو محاصرے کے باوجود درگاہ کے تقدس کو پامال نہیں کرنا چاہتے تو دوسری طرف ایسے شرپسند عناصر ہیں جو محصورین کو جارحیت پر ابھارتے ہیں۔ فوج میں ایک طرف ہندو جنرل ہے جو کسی قیمت پر محاصرہ توڑنے کو تیار نہیں تو دوسری طرف مسعود اور شنکر ہیں جو فوج کی نوکری تو کر رہے ہیں لیکن دلی طور پر اس کارروائی سے مطمئن نہیں۔ یوں ڈرامے میں پائے جانے والے مختلف فکری اور نظریاتی تصادم اس امر کے غماز ہیں کہ جابر قوتیں یہ جانتی ہیں کہ وہ غلط کر رہی ہیں لیکن اس کے باوجود وہ اپنی ہٹ دھرمی سے ہٹنے کو تیار نہیں۔ عوام کی یہ حالت ہے کہ وہ ہندوستانی فوج کے اقدامات کو برا تصور کرتے ہیں لیکن اس کے خلاف کچھ

کر نہیں سکتے۔ انورادھا جیسے صحافی خود کو ہندوستانی ہونے پر شرمندہ تو ہیں لیکن مستقل مزاجی سے کھل کر کشمیریوں کے حق میں بات نہیں کر سکتے۔

مجموعی طور پر یہ ڈرامہ بھارتی ظلم و بربریت اور مسلمانوں کی مظلومیت کی بڑی اثر انگیز عکاسی کرتا ہے۔ یہ ڈرامہ اس بات کا ثبوت ہے کہ عالمی دنیا سب کچھ جانتے بوجھتے ہوئے کشمیریوں کے حق خود ارادیت سے منہ پھیرے ہوئے ہے۔ لیکن جس طرح درگاہ حضرت بل کے محصورین ٹینکوں، بکتر بند گاڑیوں اور توپوں سے ہراساں نہیں ہوتے اسی طرح پورے اہل کشمیر اپنی آزادی تک جدوجہد کا عزم کیے ہوئے ہیں۔

کشمیر کے موضوع پر پیش کیا جانے والا ایک معروف کھیل ''انگار وادی'' ہے۔ رؤف خالد کا تحریر کردہ یہ کھیل ۱۹۹۵ء میں پی ٹی وی اسلام آباد مرکز سے پیش کیا گیا۔ کشمیر کے موضوع پر بنایا گیا یہ پہلا کھیل ہے جو ۱۱۳ اقساط پر مشتمل تھا۔

ڈراما ''انگار وادی'' دو بھائیوں کی کہانی ہے۔ بڑا بھائی طلحہ ہے جو گاندھی میڈیکل کالج میں بطور لیکچرر کام کر رہا ہے۔ جبکہ دوسرا بھائی حمزہ فوج میں کپتان ہے۔ اس کہانی کے آغاز میں کیپٹن حمزہ کا تبادلہ اس کے آبائی گاؤں سوپور ہو جاتا ہے۔ دہلی سے کشمیر آتے ہوئے راستے میں اس کی ملاقات ایک کشمیری لڑکی ہاجرہ سے ہوتی ہے جو پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر ہے۔ اس ملاقات میں کیپٹن حمزہ، ہاجرہ کو پسند کرنے لگتا ہے۔ ملاقاتیں جاری رہتی ہیں جس کے نتیجے میں ان میں محبت بڑھ جاتی ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر طلحہ سے اس کے اپنے ڈیپارٹمنٹ کی ایک لڑکی اوشا محبت کرتی ہے۔ ڈاکٹر طلحہ کا رجحان فطری طور پر تحریک حریت کی طرف ہے۔ کالج میں طلبا سے چپقلش اور پرنسپل سے نظریاتی ہم آہنگی نہ ہونے کے باعث طلحہ نوکری سے استعفیٰ دے دیتا ہے اور سرینگر آکر اپنا علیحدہ کلینک کھول لیتا ہے۔ ڈاکٹر اوشا بھی آکر اس کا ساتھ دیتی ہے۔ ڈاکٹر اوشا ایک ایسا کردار ہے جو بغیر کسی تعصب کے طلحہ سے محبت کرتا ہے۔ کشمیر میں کیپٹن حمزہ کا ایک دوست اجیت نولکھا بارڈر سکیورٹی کا آفیسر ہے۔ اجیت سے ملاقات کے دوران کیپٹن حمزہ خود کشمیری مسلمانوں پر ڈھائے

جانے والے مظالم دیکھتا ہے۔ دورانِ ملازمت مختلف واقعات کے حوالے سے کشمیری مسلمانوں کی حالتِ زارت اس پر عیاں ہوتی ہے۔ وہ ان مظالم پر ناصرف خاموش اور دھیما احتجاج کرتا ہے بلکہ بے گناہوں سے انصاف کرنے کی بات بھی کرتا ہے۔ اس دوران انڈین آرمی کے اعلیٰ آفیسر حمزہ پر پہلے حریت پسند رجحانات رکھنے کا الزام عائد کرتے ہیں اور پھر اسے مشکوک قرار دے دیتے ہیں۔ اسی دوران ایک دلخراش واقعہ پیش آتا ہے جس میں چند کشمیری نوجوانوں کو پکڑ کر گولیوں سے اڑا دیا جاتا ہے۔ اس پر انڈین آرمی کے میجر اچاریہ اور کیپٹن حمزہ کے درمیان جھگڑا ہوتا ہے۔ حمزہ اسے بے گناہوں کے قتل کا مجرم قرار دیتا ہے۔ کیپٹن حمزہ کرنل رام لال سے میجر اچاریہ کی شکایت کرتا ہے۔ کرنل رام لال اور میجر اچاریہ مل کر حمزہ کے خلاف بغاوت کا کیس بناتے ہیں۔ حمزہ پر الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ ناصرف مجاہدین کا ہمدرد ہے بلکہ اس نے مجاہدین کو فرار کرانے میں بھی ان کی مدد کی ہے۔ عدالتی کیس کے دوران اجیت نولکھا ہاجرہ کو بطور گواہ پیش کرتا ہے جو نولکھا کی ہدایت کے برعکس حمزہ کے حق میں بیان دیتی ہے۔ بالآخر کیس کا فیصلہ ہوتا ہے اور کیپٹن حمزہ کا کورٹ مارشل ہو جاتا ہے۔ اسے فوج سے نکال دینے کے بعد جیل بھیج دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر طلحہ ایک غیرت مند کردار ہے جس نے ناصرف مظاہرین پر گولی چلانے پر احتجاج کیا بلکہ زخمیوں کا علاج کرنے میں بھی پہل کی۔ اس پر مختلف الزامات لگوا کر ایک دو دفعہ اسے گرفتار کروایا جاتا ہے۔ بالآخر طلحہ تنگ آ کر مجاہدین کے کمانڈر مشتاق کے کیمپ میں چلا جاتا ہے جہاں اس کے ساتھ ڈاکٹر اوشا بھی خدمات انجام دیتی ہیں۔ انڈین آرمی کے ایک لیفٹیننٹ آکاش کو مولوی مشتاق کے مجاہدین اغوا کر لیتے ہیں۔ آکاش انڈین آرمی کے جنرل چوپڑہ کا بھانجا ہے جس کی رہائی کے لیے جنرل مولوی مشتاق سے ملاقات کرتا ہے۔ کیپٹن حمزہ کو سخت ترین سزا دی جاتی ہے اور اس کے گھر والوں پر بے پناہ مظالم ڈھائے جاتے ہیں۔ ہاجرہ کا چچا جو کہ ایک کاروباری آدمی ہے، اپنے بیٹے کی شادی ہاجرہ سے کرنا چاہتا ہے۔ اس کا لڑکا حنیف ایک بگڑا ہوا نوجوان ہے جبکہ ہاجرہ ڈاکٹر ہے اور اسے ناپسند کرتی ہے۔ حمزہ جیل سے بریگیڈیئر بلبیر سنگھ کی ضمانت پر رہا ہونے کے بعد گھر آتا ہے۔

کمانڈر مشتاق کو جب حمزہ کی جیل سے رہائی کی خبر ملتی ہے تو وہ اسے ایک خط لکھتا ہے جو انڈین آرمی کے ہاتھ لگ جاتا ہے۔ جس کی بنیاد پر حمزہ کو دوبارہ گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ اس دوران حمزہ کے گھر پر آرمی والے چھاپے مار کر اہل خانہ کو تنگ کرتے ہیں۔ حمزہ ایک دفعہ پھر بلبیر سنگھ کی مدد سے جیل سے فرار ہو جاتا ہے اور مجاہدین سے مل جاتا ہے۔ اس دوران حمزہ کے گھر والے پاکستان ہجرت کر جاتے ہیں۔ ہاجرہ بھی حمزہ کے ساتھ مجاہدین کے کیمپ تک آ جاتی ہے۔ جہاں کمانڈر مشتاق، حمزہ اور ہاجرہ کی شادی کے بعد انہیں پاکستان جانے کا مشورہ دیتا ہے۔ مولوی مشتاق ہسپتال میں نولکھا کی گولیوں سے زخمی ہو جاتا ہے۔ اسی فائرنگ میں اوشا بھی نشانہ بنتی ہے اور مرتے وقت کمانڈر مشتاق سے کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو جاتی ہے۔ لیفٹیننٹ آکاش مولوی مشتاق کو بچاتے ہوئے مارا جاتا ہے۔ حمزہ بارڈر پر نولکھا کی گولیوں سے شہید ہو جاتا ہے۔ آخر میں نولکھا کا انجام بھی موت ہی ہوتا ہے۔

''انگاروادی'' کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ کردار اپنے اردگرد کے حالات و واقعات سے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس حد تک متاثر ہوتے ہیں کہ شروع میں نظر آنے والی اعتدال پسند شخصیات ڈرامے کے آخر تک بالکل بدل جاتی ہیں۔ کیپٹن حمزہ جو ڈرامے کے آخر میں کشمیری حریت پسند ہوتے ہوئے مارا جاتا ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں ایک حقیقت پسند آزاد خیال نوجوان تھا۔ طلحہ اور حمزہ کا ذیلی مکالمہ اسی حقیقت کا ترجمان ہے۔

''حمزہ: بھئی میں جا رہا ہے کنٹرول لائن پر ۱۹ انفنٹری ڈویژن۔ ۲۱ ڈوگرہ رجمنٹ، اور کچھ بتاؤ؟

طلحہ: تم تو Really گھر سے بہت قریب ہو گئے ہو۔

حمزہ: طلحہ بھائی اپنا سناؤ؟

طلحہ: یار مزا نہیں۔ یہاں لوگ کشمیری کو برداشت نہیں کرتے۔

حمزہ: طلحہ بھائی خواہ مخواہ دل چھوٹا مت کرو۔ اگر تم لوگوں کو برداشت کرو تو وہ بھی نہیں برداشت

کرنا سیکھ جائیں گے۔ ویسے بھی آپ کو شوق ہے نا کشمیر کے بارے میں ہر کسی کی غلط فہمیاں اور تنگ نظریاں دور کرنے کا۔ بھئی اپنی نوکری کرو جیسے میں کرتا ہوں۔"(۱۵)

منقولہ بالا مکالمے سے پتہ چلتا ہے کہ حمزہ اپنی ملازمت کے آغاز میں ایک عام سا ملازم تھا لیکن جب فوج میں جا کر اس پر ہندوانہ ذہنیت کھلی تو اس نے نظریات بدلتے بدلتے اس حد تک بدل گئے کہ پہلے تو وہ اپنے سینئرز سے جھگڑ پڑا اور پھر کورٹ مارشل کے بعد قید سے فرار ہو کر عملی طور پر کشمیری حریت پسندوں کے ساتھ جا ملا۔

اسی طرح ڈاکٹر اوشا ابتدا میں ایک آزاد خیال، سیکولر لڑکی تھی لیکن جب اس پر ہندو فوج کی سرگرمیاں آشکار ہوئیں اور اس نے دیکھا کہ مسلمانوں کو ہندو کس طرح ظلم کا نشانہ بنا رہے ہیں اور مسلمان اس سے کس طرح کا سلوک کر رہے ہیں تو اس کی ذہنیت بدلنے لگی۔

""لڑکا: مولوی صاحب! یہ جو ہندو ڈاکٹرنی ہے، اس پہ مجھے شک ہے۔

مولوی مشتاق: کس بات کا؟

لڑکا: میں نے اسے دیکھا کہ اس نے اپنے کمرے میں سندھیا بنایا ہوا ہے اور وہ عبادت بھی کر رہی تھی۔

مولوی: تم کیا سمجھتے ہو کہ میں کیا کر رہا ہوں؟

لڑکا: مولوی صاحب آپ وضو کر رہے ہیں۔

مولوی: وضو کس لئے کر رہا ہوں؟

لڑکا: مولوی صاحب آپ نے نماز پڑھنی ہے نا۔

مولوی: میں بھی عبادت کے لیے وضو کر رہا ہوں۔ دیکھو، بیٹھو......

یہاں اسلام میں کبھی اور کہیں بھی کسی مذہب کے
پیروکاروں کو عبادت سے روکنے کا حکم نہیں ہے۔ میرا
خیال ہے کہ تم آئندہ ایسی بات نہیں کرو گے۔" (۱۶)

منقولہ بالا مقالے کی طرح ڈرامے کے بہت سے مقامات پر ڈاکٹر اوشا مسلمانوں کے بلند پایہ اخلاق اور وسیع القلبی متاثر ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرتے مرتے وہ اسلام قبول کر لیتی ہے۔

مجموعی طور پر انگاروادی اس حقیقت کا عکاس ہے کہ کشمیر کی تحریک آزادی چند انتہا پسند گروہوں کی باغیانہ سوچ کا نتیجہ نہیں بلکہ کشمیر میں بھارتی سرکار اور ہندوستانی فوج نے ایسے حالات پیدا کر دیئے ہیں کہ وہ لوگ بھی جو کبھی کشمیریوں کے حق خود ارادیت کو نہیں مانتے تھے، نا صرف مانتے لگے ہیں بلکہ عملی، لسانی اور قلبی طور پر اس تحریک کا حصہ بن چکے ہیں۔

کشمیر کے موضوع پر ڈرامے پیش کر کے پی ٹی وی نے ایک اہم قومی فریضہ نبھایا ہے۔ ان ڈراموں سے نا صرف پاکستانی عوام کو کشمیر کے حقیقی حالات سے آگہی ہوئی ہے بلکہ ان ڈراموں سے عالمی طاقتوں کی توجہ کشمیر کی طرف مبذول کرنے میں مدد بھی ملی ہے۔

ملکی اور قومی نوعیت کے ان موضوعاتی ڈراموں کے علاوہ پاکستان ٹیلی ویژن پر معاشرتی نوعیت کے موضوعاتی ڈرامے بھی پیش کیے گئے۔

معاشرتی نوعیت کے ان موضوعاتی ڈراموں میں حکومتی اشتراک سے انسداد منشیات اور بہبود آبادی کے موضوع پر مختلف کھیل ترتیب دیئے گئے۔ انسدادِ منشیات کے موضوع پر بنائے گئے کھیل ANF کے اشتراک سے بنائے گئے۔ ان کھیلوں میں "الاؤ" اور "انکار" جیسے کھیل شامل ہیں۔ (۱۷)

معاشرتی نوعیت کے موضوعاتی ڈراموں میں بہبودِ آبادی کے خصوصی حوالے کے کھیلوں میں "آہٹ"، "نجات" اور "جنجال پورہ" جیسے ڈرامے شامل ہیں۔ یہ تینوں ڈرامے ہاپکنز یونیورسٹی اور حکومت

پاکستان کے اشتراک سے بنائے گئے۔ان ڈراموں میں مختلف انداز میں بہبودِ آبادی کی اہمیت اور ضرورت کو اجاگر کیا گیا ہے اور پاکستانی معاشرے کو یہ احساس دلانے کی کوشش کی گئی ہے کہ اپنے وسائل کے مطابق ہی خاندانی منصوبہ بندی کرنی چاہیے۔ یہ ناصرف خاندانی خوشحالی کی ضمانت ہے بلکہ من حیث المجموعی معاشرتی ترقی اور خوشحالی کا راز بھی اسی میں پنہاں ہے۔

آہٹ (۱۹۹۱ء) حسینہ معین کی تحریر کی۔ کراچی مرکز سے پیش کیے گئے اس ڈرامے کے مرکزی کردار ربیعہ، اس کا شوہر عامر اور عامر کی ماں شامل ہیں۔ عامر شادی سے پہلے کرکٹر بننا چاہتا تھا اور ربیعہ سوفٹ ویئر انجینئر۔ معاشرتی مسائل کے باعث دونوں کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہوتا چنانچہ شادی کے بندھن میں بندھ جانے کے بعد دونوں اپنے خواب اپنے بچوں کے مستقبل سے وابستہ کر لیتے ہیں۔ عامر اپنے بیٹے کو کرکٹر بنانا چاہتا ہے اور ربیعہ اپنی بیٹی کو سوفٹ ویئر انجینئر۔ لیکن کہانی کچھ یوں آگے بڑھتی ہے کہ عامر بیٹے کی خواہش میں یکے بعد دیگرے تین بچیوں کا باپ بن جاتا ہے۔ نتیجتاً ربیعہ کو ناصرف اپنی ساس کی طعن و تشنیع کا سامنا کرنا پڑتا ہے بلکہ عامر کی بے اعتنائی بھی اس کی زندگی میں پریشانی اور الجھن کا سبب بنتی ہے۔ عامر کی ماں ہر صورت میں پوتے کا منہ دیکھنا چاہتی ہے اور ربیعہ کے ایک دفعہ پھر امید سے ہونے پر اب کے وہ جادو ٹونوں سے کام لیتی ہے۔ لیکن بدقسمتی سے ایک حادثے کے باعث ربیعہ اپنا بچہ کھو دیتی ہے۔ اس سے پہلے ربیعہ چوتھی بیٹی کی پیدائش پر عامر اور اپنی ساس کی تلخ باتیں سن چکی تھی اور عامر نے وہ بچی اپنی بہن کی خواہش پر اسے دے دی تھی۔ چار بیٹیوں کے بعد ہونے والے بچے کی موت ناصرف ربیعہ کو نفسیاتی طور پر بہت متاثر کرتی ہے اور عامر گھر سے بالکل متنفر ہو کر دبئی جانے کی کوشش شروع کر دیتا ہے۔ ربیعہ نہیں چاہتی کہ عامر دبئی جائے لہٰذا ان کے درمیان عموماً ناراضگی رہتی ہے۔ ایک دن سکول کا بس ڈرائیور جو بچیوں کو سکول سے گھر لاتا ہے، آ کر عامر کو اطلاع دیتا ہے کہ بچیاں گم ہو گئیں۔ عامر اور ربیعہ پریشان ہو جاتے ہیں اور تھانے میں رپورٹ بھی کراتے ہیں۔ آخر کار بچیاں ایک باغ سے مل جاتی ہیں۔ اسی دوران ربیعہ عامر سے برملا کہہ دیتی

ہے کہ اگر وہ دبئی گیا تو وہ اپنے باپ کے پاس چلی جائے گی۔ جب وہ یہ باتیں کر رہے ہوتے ہیں تو ان کی نوکرانی رجو کی بیٹی آ کر اطلاع دیتی ہے کہ میری ماں مرگئی ہے۔ آئندہ سے اس کی جگہ میں کام کیا کروں گی۔ ربیعہ کو یہ سنتے ہی اپنی بچیوں کا خیال آ جاتا ہے اور وہ زار و قطار رونے لگ جاتی ہے۔ عامر اسے حوصلہ دیتا ہے اور اس کے سامنے اپنا دبئی کا ویزا اور پاسپورٹ پھاڑ دیتا ہے۔

اس ڈرامے میں دکھایا گیا ہے کہ ہمارے معاشرے میں بیٹے کی خواہش میں کس طرح مختلف معاشرتی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں اور اپنے خواب کی تعبیر کے لیے نہ ہم ماں کی صحت کی پرواہ کرتے ہیں اور نہ آنے والے بچے کے مستقبل کی۔ اس ڈرامے میں ربیعہ اور رجو ایسی ہی مظلوم ماؤں کی علامات ہیں جنہیں بچوں کے حصول کا ذریعہ تصور کر لیا جاتا ہے۔ بچیوں کی درس و تدریس میں آنے والے مسائل، ان کی گمشدگی اور ان کے بدلتے ہوئے رویے اس حقیقت کی غمازی کرتے ہیں کہ بے دریغ آبادی میں اضافے کے باعث ہم ہر بچے پر مناسب توجہ نہیں دے پاتے۔ چنانچہ ضرورت اس امر کی ہے کہ مستقبل کے خواب تراشتے وقت ماں اور بچہ دونوں کی صحت اور ان کے مستقبل کے پیش نظر خاندانی منصوبہ بندی کے اصول پر عمل کیا جائے۔

اس ڈرامے میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ بیٹیاں بھی اللہ کی دین ہیں۔ اس رحمت کو زحمت تصور کر کے ہم اپنی خانگی زندگی کو تباہ کر لیتے ہیں۔ ڈرامے کا آخری منظر ایک ایسے پرامید مستقبل کی آہٹ ہے جس میں ربیعہ اور عامر جیسے میاں بیوی اپنے بچوں کے بہتر مستقبل کی خاطر اپنے خوابوں کی تعبیر کی بجائے اپنے گھر کی مضبوطی کے متعلق سوچنے لگے ہیں۔ کیونکہ ایسا کرنا ہی ان کی زندگی میں خوشحالی لا سکتا ہے۔"(۱۸)

''آہٹ کی طرح'' ڈرامہ سیریل ''نجات'' (۱۹۹۳ء) بھی ہاپکنز یونیورسٹی کے اشتراک سے بنایا گیا۔ اصغر ندیم سیّد سے خصوصی طور پر لکھوائے گئے اس کھیل میں یہ دکھانے کی کوشش کی

گئی ہے کہ ہمیں اس دقیانوسی سوچ کو ترک کر دینا چاہیے جس کے تحت خاندان کے افراد کی زیادہ تعداد ہی اس کی مضبوطی کی ضامن سمجھی جاتی ہے۔

حضور بخش اور ساجدہ متوسط گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ حضور بخش لومڑی کا شکاری ہے اور اس کی کھال بیچ کر گزر بسر کرتا ہے۔ کاشف اور طاری ان دونوں کے بچے ہیں۔ کاشف والدین کی لاپرواہی اور عدم توجہی کے باعث بگڑ کر گھر سے بھاگ جاتا ہے جبکہ طاری کو حضور بخش اس لیے مدرسے میں ڈال دیتا ہے کہ وہاں کسی خرچے کے بغیر دینی ماحول میں اس کی تربیت ہو جائے گی۔ ساجدہ کی طبیعت خراب رہتی ہے کیونکہ کمزوری صحت کے باعث دو بچوں کے بعد بار بار بچے ضائع ہو جاتے ہیں۔

حضور بخش کو بیوی کی صحت کا احساس نہیں۔ یہی کہ وہ زرینہ (علاقے کے ہسپتال کی ایک نرس) کے مشوروں پر نا صرف برہم ہوتا ہے بلکہ ساجدہ کو زرینہ کے پاس جانے سے منع کر دیتا ہے۔ بڑے بیٹے کی گمشدگی اور مدرسے میں چھوٹے بیٹے کی تحقیر آمیز زندگی بالآخر حضور بخش کو سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اس پر سرمد (مزدور لیڈر) کی تقریریں بھی اثر کرتی ہیں اور یوں اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ ساجدہ کو خود زرینہ کے پاس لے کر جاتا ہے اور اس کے بتائے ہوئے مشوروں پر عمل کرنے کا وعدہ کرتا ہے اور رفتہ رفتہ ان کی زندگی میں خوشیاں لوٹ آتی ہیں۔

ڈرامے کی اس مرکزی کہانی کے علاوہ اسد اور ثانیہ (سی ایس پی آفیسر اور اس کی بیوی) جیون اور فیض بخش، خاتون بی بی اور ماسی تقدیراں (دائی) کی کہانیاں بھی ہیں۔ ان تمام تر کرداروں کا تعلق ہمارے مختلف معاشرتی رویوں اور رجحانات سے ہے۔ ان کی شمولیت سے

نجات کا کینوس بہبودِ آبادی کے موضوع سے بڑھ کر ہمارے مختلف معاشرتی رویوں اور مسائل تک پھیل جاتا ہے۔

بہبودِ آبادی کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے ساجدہ اور حضور بخش کی خانگی زندگی کی کہانی اور زرینہ کے مشوروں کے علاوہ، سرمد بھی بہت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جہاں وہ مزدوروں کے حقوق پر تقریریں کرتا ہے، وہیں وہ ان میں یہ شعور پیدا کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے کہ بچے پیدا کر لینا کوئی کارنامہ نہیں ہوتا بلکہ اصل بات تو یہ ہے کہ ہمیں یہ سوچنا چاہیے کہ کیا ہم ان بچوں کی تربیت بھی کر پائیں گے؟ ایک موقع پر وہ تقریر کرتے ہوئے کہتا ہے:

> ''......تم نے کبھی سوچا کہ جو بچے ہم پیدا کر رہے ہیں، یہ کیا بنیں گے؟ مزدور یا بھکاری، جب ہماری اولادیں کیڑے مکوڑوں کی طرح سڑکوں پر آئیں گی تو کیا ہوگا؟ کوئی انہیں قالین کی کھڈیوں پر بٹھائے گا، کوئی انہیں کڑاہیاں مانجھنے پر لگائے گا، کوئی انہیں سمگل کر کے اونٹوں کی تجارت میں لگائے گا اور کوئی انہیں اغوا کر کے جیب کترا بنائے گا۔ میرے بھائیو! جتنا بوجھ اٹھا سکتے ہو اتنی گٹھڑی باندھو اور اپنی اولاد کو مقدس سمجھو، چیتھڑے کی طرح گلیوں میں نہ پھینکو......'' (۱۹)

مجموعی طور پر نجات خاندانی منصوبہ بندی پر لکھا جانے والا ایک معیاری اور موثر کھیل تھا۔ جس میں پند و نصاح کی بجائے ڈرامائی انداز میں بہبودِ آبادی کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا۔

بہبودِ آبادی کے حوالے سے عوام کو باشعور کرنے کے لیے شاہد محمود ندیم کا تحریر کردہ سلسلہ وار کھیل ''جنجال پورہ'' بھی حکومتی اشتراک سے بنایا گیا۔ اس کھیل میں ہلکے پھلکے طنز و مزاح کے

پیرائے میں مذکورہ موضوع سے آگاہی دلانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہانی اندرون شہر لاہور کے ایک محلے کی ہے جس کا ہر گھر اپنی ذات میں ایک کہانی ہے۔ ضرورت سے کہیں زیادہ گنجان آباد اس محلے میں کبھی کسی نے یہ نہیں سوچا کہ کیا وہ اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت صحیح طور پر کر سکتے ہیں یا نہیں۔ حکومت خاندانی منصوبہ بندی کی اہمیت کے پرچار کی غرض سے وہاں مہ جبین کی نگرانی میں ایک فلاحی مرکز کھولتی ہے جو محلے والوں کو خاندانی منصوبہ بندی، اس کی اہمیت اور طریقہ کار کے متعلق بتاتی ہے۔ شروع میں اسے تقریباً ہر ایک کی طرف سے مخالفت کا سامنا کرنا پڑتا ہے خصوصاً آپا صغریٰ (علاقے کی دائی) اس کی سخت مخالفت کرتی ہے کیونکہ اس فلاحی مرکز سے اس کا برسوں کا کاروبار متاثر ہو رہا ہے۔ علاقے میں سب سے پہلے پہلوان جو مہ جبین کا خاموش عاشق ہے، اس کی حمایت کا اعلان کرتا ہے۔ رفتہ رفتہ زلفی، شیخ صاحب، ارسطو اور دوسرے لوگ مہ جبین کی بات پر کان دھرنے لگتے ہیں۔ آپا صغریٰ بھی فلاحی مرکز میں ملازمت اختیار کر لیتی ہے اور اس مرکز کے لیے کمیشن پر کام کرتی ہے۔

دوسری طرف مقامی سیاستدان اپنے گھٹتے ہوئے ووٹ بینک کے باعث فلاحی مرکز کی مخالفت کرتے ہیں جس کے نتیجے میں حکومت اس فلاحی مرکز کو بند کرنے کا اعلان کر دیتی ہے لیکن اب تمام تر محلے دار فلاحی مرکز کی اہمیت اور اپنی خانگی زندگی میں اس مرکز کی ضرورت سے آگاہ ہو چکے ہیں۔ لہٰذا ان کی کوششوں سے یہ مرکز پھر سے کام کرنے لگتا ہے۔

''آہٹ'' اور ''نجات'' کے برعکس موضوع کی توضیح و تشریح کے لیے اس ڈرامے میں بلاواسطہ طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ مذکورہ ڈراموں کی کہانی میں یہ موضوع کسی قدر ملفوف تھا اور

کہانی اس موضوع کے بغیر بھی مکمل تھی۔ اس ڈرامے کی اہمیت یہ ہے کہ اول تو اس میں کہانی نام کو ہے، اصل اہمیت موضوع کی ہی ہے۔ دوم یہ کہ ''آہٹ'' اور ''نجات'' کے عنوانات کے برعکس اس ڈرامے کا نام ''جنجال پورہ'' از خود، بلاواسطہ طور پر یہ اعلان کرتا ہے کہ یہ ڈرامہ بڑھتی ہوئی آبادی کے موضوع پر ہے۔ نجات میں حضور بخش اور ساجدہ اور آہٹ میں ربیعہ اور عامر کے برعکس یہ کہانی فلاحی مرکز کی کارکن مہ جبین اور محلے داروں کے ارتباط سے آگے بڑھتا ہے۔

اس بلاواسطہ طریقے کا ایک سبب یہ ہوسکتا ہے کہ ''آہٹ'' اور ''نجات'' اس موضوع پر کی گئی ابتدائی کوششیں تھیں۔ نہ پی ٹی وی کے ناظر اس نازک موضوع پر کچھ دیکھنے اور سننے کے لیے تیار تھے اور نہ پی ٹی وی کی سخت پالیسی اسے نشر کرنے کی مجاز۔ جنجال پورہ کے نشر ہونے تک محکمہ بہبودِ آبادی کی سرگرمیاں عام ہو چکی تھیں۔ اس حوالے سے لوگوں کا شعور کسی حد تک بیدار تھا اور ادارتی پالیسیاں بھی کسی حد تک نرم ہو چکی تھیں۔ چنانچہ اس ڈرامے میں مصنف اور پیشکار کے لیے اس موضوع پر کھل کر بات کرنا ممکن ہوگیا۔

مذکورہ موضوعاتی ڈراموں کے علاوہ پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے معاشرتی نوعیت کے خصوصی موضوعاتی ڈراموں میں مذہبی اور ثقافتی تہواروں مثلاً عیدین، کرسمس، سالِ نو جیسے موقعوں پر پیش کیے جانے والے ڈرامے شامل ہیں۔ ان ڈراموں میں اسلامی اقدار کے فروغ، مشرقی ثقافت کے پرچار، بین المذاہبی ہم آہنگی کی تبلیغ اور ایسے دوسرے موضوعات پر کہانیاں پیش کی گئیں۔ ایسے ڈراموں میں ہلکے پھلکے تفریحی انداز میں مقصد کی بات کی گئی۔

۱۹۷۰ء کے بعد آنے والے ہر الیکشن کے موقع پر بھی مختلف خصوصی کھیل پیش کیے گئے

جن میں سیاستدانوں کی انتخابی سرگرمیوں اور ہلکے پھلکے انداز میں تنقید کے ساتھ ساتھ طنز و مزاح پر منی ڈرامے پیش کیے گئے۔

خصوصی حوالے کے کھیلوں میں ''رشتے اور راستے'' اپنی انفرادی حیثیت کے باعث نا قابل فراموش ہے۔ یہ ڈرامہ چین کے اشتراک سے ۳۱ دسمبر ۱۹۸۷ء کو پیش کیا گیا۔ ٹیلی ویژن ڈرامے کے ذریعے پاک چین دوستی کا یہ خوبصورت اظہار تھا۔ اس ڈرامے کے ذریعے پاکستانی اور چینی قوم، یگانگت اور اتحاد کا ثبوت دیتے ہوئے اکٹھی ۱۹۸۷ء سے ۱۹۸۸ء کے سال میں داخل ہوئیں۔

مجموعی طور پر ۱۹۶۴ء سے لے کر اب تک پاکستان ٹیلی ویژن سے مختلف نوعیت کے خصوصی موضوعاتی کھیل پیش کیے جا چکے ہیں۔ یوں تفریح طبع کے ساتھ ساتھ ملی اور قومی جذبے کے فروغ، افواجِ پاکستان کی عظمت کے پرچار اور مثبت اخلاقی، ثقافتی، تہذیبی اور مذہبی اقدار کی تبلیغ کے سلسلے میں بھی اردو ٹیلی ویژن ڈرامے کا موثر کردار نا قابل فراموش ہے۔ یہ ڈرامے ناصرف ہمارے قومی اتحاد کے ضامن ہیں بلکہ آج کی نسل کو ان بہت سے موضوعات سے آگاہی دلاتے ہیں جن کی ترسیل ڈرامائیت کے بغیر شاید موثر انداز میں ممکن نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ایوب خان۔ ''خطاب'' بحوالہ نوائے وقت (لاہور: ۲۷ نومبر ۱۹۶۴ء)

۲۔ قوی خان، محمد۔ انٹرویو بتاریخ ۱۵ جون ۲۰۰۷ء

۳۔ اشفاق احمد۔ ''یہ تیرے پراسرار بندے''، مشمولہ حیرت کدہ صفحہ ۳۱۸

۴۔ ایضاً۔ ص ۳۱۸

۵۔ امجد اسلام امجد۔ خواب جاگتے ہیں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۱۰

۶۔ ایضاً۔ ص ۴۸، ۴۹، ۵۰

۷۔ ایضاً۔ ص ۶۰، ۶۱

۸۔ اصغر ندیم سیّد۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۲۵ اکتوبر ۲۰۰۶ء)

۹۔ شعیب منصور۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۷ اپریل ۲۰۰۶ء)

۱۰۔ مستنصر حسین تارڑ۔ شہپر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۲۱

۱۱۔ ایضاً۔ ص ۴۳

۱۲۔ ایضاً۔ ص ۱۵۰

۱۳۔ منشا یاد۔ مضمون، ''مقدمہ کشمیر'' مشمولہ نوائے وقت ادبی ایڈیشن (لاہور: ۲۰ جولائی، ۱۹۹۹ء)

۱۴۔ بختیار احمد۔ مقدمہ کشمیر (کراچی: مکتبہ اتحاد، ۱۹۹۹ء)، ص ۹۰

۱۵۔ رؤف خالد۔ انگار وادی (لاہور: سورج پبلشنگ بیورو، ۱۹۹۴ء)، ص ۳۸

۱۶۔ ایضاً۔ص ۱۴۳

۱۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیے باب، معاشرتی ڈرامے

۱۸۔ حسینہ معین۔انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۱۹۔ اصغر ندیم سیّد۔ نجات (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۹۳ء)

باب ششم

طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے

باب ششم:

طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے

ایک عام مقولہ ہے کہ ہر انسان کو ہنسنا اور رونا آتا ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ رلانا بہت آسان ہے جبکہ ہنسانا دنیا کا مشکل ترین کام ہے۔

دنیا نشیب وفراز سے عبارت ہے اور یہ نشیب وفراز ہماری زندگی میں مصائب وآلام غم واندوہ اور قنوطی کیفیات کا سبب بنتے ہیں۔ غم اور دکھ تراشنے نہیں پڑتے بلکہ ہر دوسرے قدم پر ہمارا پالا از خود ان سے پڑتا رہتا ہے۔ ایسے میں ہم شعوری اور غیر شعوری سطح پر رات کے ظلمت کدوں میں نور کی جس لکیر کو تلاش کرتے ہیں اسے مسرت کہا جاتا ہے۔ غم وآلام کے طوفان یا رات کے ظلمت کدے میں نور کی اس لکیر کی کشید طنز ومزاح کہلاتی ہے۔ عام الفاظ میں بات کی جائے تو مختلف دکھوں کا مداوا کرنے، غم واندوہ کی کیفیات سے کچھ لمحے کو چھٹکارا پانے اور زندگی میں خوشگوار لمحوں کو تلاش کرنے کے لیے انسان جب معمول کی سطح سے ہٹ کر افراط وتفریط کا شکار ہوجاتا ہے اور اس کی نارمل زندگی میں کچھ بے ڈھنگا پن پیدا ہوتا ہے تو مزاح کے لیے رستہ ہموار ہوتا ہے۔

دوسری طرف جب معاشرہ اپنی اقدار اور روایات سے ہٹنے لگتا ہے، اپنے اخلاقی معیارات کو فراموش کرنے لگتا ہے اور اپنے تہذیبی دائرے کو توڑ کر دوسروں کی تہذیب اپنانے کے چکروں میں نہ اِدھر کا رہتا ہے نہ اُدھر کا، تو وہیں طنز کی راہ نکلتی ہے۔ کیونکہ مزاح کا بنیادی وظیفہ غم وآلام کے دور میں خوشگوار لمحات کی تلاش اور تفننِ طبع کے مواقع پیدا کرنا ہے جبکہ طنز کا مقصد بگڑے ہوئے معاشرتی رویوں کی اس طرح اصلاح

کرنا ہے کہ تلخ بات شیریں لہجے میں کہی جائے۔ فکری نوعیت کی توضیحات سے ہٹ کر اگر مزاح اور طنز کے معنی تلاش کیے جائیں تو پتہ چلتا ہے کہ لفظ مزاح کا انگریزی مترادف Humour (ہیومر) ہے جو لاطینی زبان کے قدیم لفظ "Humere" سے ماخوذ ہے۔ جس کے معنی ہیں ''مرطوب ہونا''۔ Humour کے لغوی معنی تلاش کیے جائیں تو یہ بات سامنے آتی ہے۔

قومی انگریزی اردو لغت:

''مزاح؛ ظرافت؛ مذاق؛ خوش طبعی؛ تحریر؛ تقریر یا عمل سے مزاح پیدا کرنے کی صلاحیت؛ مزاح یا مضحک شناسی کی اہلیت؛ کوئی چیز، جیسے تحریر، تقریر یا عمل جس کا مقصود مزاح ہو؛ شگفتگی؛ موج؛ مزاج یا جذباتی حالت؛ افتادِ طبع؛ ذہنی ساخت۔''(۱)

The New Coxton Encyclopedia:

''اشیاء کا ظریفانہ پہلو دیکھنے کا نام مزاح ہے۔''(۲)

انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا:

"Form of communication in which a complex mental stimulus, or elecits reflex of laughter." (۳)

اردو دائرہ معارف اسلامیہ:

''ہنسی، مذاق، دل لگی اور خوش طبعی''۔(۴)

منقولہ بالا تعریفیں Humour کی لغوی تعریفیں ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ Humour یا مزاح سے مراد ایسی تحریر، کلام یا عمل ہے جو تبسم، قہقہے یا کم از کم خوشگواریت پر منتج ہو۔ یہ عمل شاید دنیا کا مشکل ترین عمل ہے۔ فکر و فلسفے کے گورکھ دھندوں پر مبہم گفتگو یا خامہ فرسائی اس لیے مزاح سے آسان ہے کہ ایسی گفتگو یا تحریروں کا منتہائے مقصود ردِ عمل دیکھنے سے زیادہ اپنے مدعا کا بیان ہوتا ہے۔ دوسرا اسے سمجھ پائے

یا نا سمجھے، فلسفہ اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔لیکن مزاح مطلوبہ ردِعمل نہ آنے کی صورت میں اپنا وجود ہی کھو دیتا ہے۔ کیونکہ مزاح کا وظیفہ تفنن طبع ہے اور اگر طبع حساس پر کسی عمل یا جملے کے اثرات مرتب ہی نہ ہوں تو وہ مزاح، مزاح نہیں رہتا۔ مشتاق احمد یوسفی مزاح کی اسی مشکل صورت پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''عمل مزاح اپنے لہو کی آگ میں تپ کر نکھرنے کا نام ہے۔لکڑی جل کر کوئلہ بن جاتی ہے اور کوئلہ راکھ۔ لیکن اگر کوئلے کے اندر کی آگ، باہر کی آگ سے تیز ہو تو پھر وہ راکھ نہیں بنتا، ہیرا بن جاتا ہے۔''(۵)

مزاح کا عمل خواہ کتنا ہی مشکل کیوں نہ ہو، ہماری زندگیوں میں اس کے وجود سے انکار دنیا کی دھنک رنگی اور تنوع سے انکار کے مترادف ہے اور اگر دنیا کی رنگا رنگی نہ رہے تو مصائب و آلام سے بھرپور اس زندگی میں ہمارے لیے شاید جینا ہی مشکل ہو جائے۔ مزاح غم و آلام کو ختم کرے یا نہ کرے اسکی اصل اہمیت اسی میں ہے کہ کم از کم یہ غم کی شدت کو کم ضرور کرتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی اپنی تحریروں کے حوالے مزاح کے اس وصف پر کچھ یوں روشنی ڈالتے ہیں۔

''اپنے وسیلہء اظہار ''مزاح'' کے بارے میں کسی خوش گمانی میں مبتلا نہیں۔قہقہوں سے قلعوں کی دیواریں شق نہیں ہوا کرتیں۔چٹنی اور اچار لاکھ چٹخارے دار سہی لیکن ان سے بھوکے کا پیٹ نہیں بھرا جا سکتا۔ نہ سراب سے مسافر کی پیاس بجھتی ہے۔ ہاں! ریگستان کے شدائد کم ہو جاتے ہیں۔ زندگی کے نشیب و فراز، اندوہ و انبساط، کرب و لذت کی منزلوں سے بے نیازانہ گزر جانا بڑے حوصلے کی بات ہے۔''(۶)

ہماری زندگی میں مزاح کی اہمیت اس قدر ہے کہ اس کے بغیر زندگی کا کیف و سرور بالکل موقوف ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحمید یزدانی تو مزاح کو ہماری زندگی میں آکسیجن کی سی اہمیت دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''میری نظر میں مزاح کی حیثیت ایسی فضا میں جہاں سانس لینا ضروری ہے، آکسیجن کی

سی ہے۔ یہ دنیا کے لیے کیف و سرمستی کا سرمایہ ہے اور اگر چہ کیف و نشاط کے علاوہ مزاح کے اور بھی انعامات و عنایات ہیں لیکن اس کا اصلی فرض یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ بلاشبہ بہت کم لوگوں نے یہ خیال کیا ہے کہ اگر ہنسی دنیا سے اچانک غائب ہو جاتی تو اولادِ آدم کی زندگی کیا رنگ اختیار کر جاتی۔ ایسی صورت میں یہ تصور ہمارے سامنے آتا ہے کہ تمام روئے زمین پر ترش روئی اور بد دماغی کا غلبہ ہوتا اور خودکشی اس حد تک بڑھ جاتی کہ مردہ جسموں کے لیے مناسب جگہ باقی نہ رہتی۔"(۷)

مزاح سے ہٹ کر طنز کی بات کی جائے تو اس میں مزاح کی شیرینی تو ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ اصلاح کے ٹیکے کی چبھن بھی اس میں شامل ہو جاتی ہے۔ طنز کا انگریزی مترادف Satire ہے جس کے لغوی معنی کچھ یوں بیان کیے گئے ہیں۔

قومی انگریزی اردو لغت:

"طنز؛ ہجو؛ ہجویہ نظم یا تصنیف؛ برائی، حماقت وغیرہ کو فاش کرنے، اس کی مذمت اور تحقیر کرنے کے لیے رمز؛ طنز یا استہزا کا استعمال؛ نظم اور نثر کا ایک ادبی اسلوب جس سے برائیوں، ناروائیوں اور حماقتوں کی تنفیر، تحقیر اور تضحیک کی جاتی ہے؛ وہ ادبی صنف جو ایسی تحریروں پر مشتمل ہوتی ہے۔"(۸)

Encyclopedia americana:

"طنز ایک ادبی اسلوب ہے جس میں کسی فرد، بنی نوع انسان یا مکتبہ فکر کی کمزوریوں، برائیوں اور بداخلاقیوں کو اصلاح کے خیال سے تضحیک اور تحقیر کا نشانہ بنایا جائے۔"(۹)

Webster's Dictionary:

"ایک ادب پارہ، جس میں عاداتِ بد، حماقتوں اور ناانصافیوں وغیرہ کو تضحیک اور اہانت

کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ بری عادات اور حماقتوں وغیرہ پر مضحکہ (Redicule) طعنہ،
رمزو غیرہ کی مدد سے چوٹ کرنا اور ان کا تمسخر اڑانا۔"(۱۰)

عموماً "Satire" کا ترجمہ "طنز" کیا جاتا ہے۔ لیکن اوّل الذکر انگریزی لفظ آخر الذکر لفظ سے وسیع معنی رکھتا ہے۔ اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں۔

"(Satire) سطائر کا جو مفہوم انگریزی میں ہے۔ اس کی پوری اور صحیح ترجمانی ہمارے یہاں کے کسی ایک لفظ میں تقریباً ناممکن ہے۔ عربی اور فارسی میں اس موقع پر چند الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں، مثلاً ہجو وہما، ہجو ملیح، تعریض، تنقیص، لعن وطعن، طعن وطنز، استہزا، مذمت، مضحکات، شطحیات، جد و ہزل وغیرہ۔ ان الفاظ کے دینے سے یہ مقصود نہیں ہے کہ ان میں سے ہر ایک "ستائر" (سطائر) کا مترادف ہے۔ اکثر ان الفاظ میں سے کوئی ایک لفظ (مناسبت موقع کے لحاظ سے) یا الفاظ کی ترکیب اختیار کی جاتی ہے۔ راقم السطور نے ان میں سے صرف ایک لفظ طنز یا طنزیات (ومضحکات) اختیار کیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ طنزیات سے بھی وہ مفہوم پورے طور پر ظاہر نہیں ہوتا، جو "سطائر" میں مضمر ہے۔ لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ "طنزیات" کا مفہوم سطائر (Satire) کے مفہوم سے بڑی حد تک متجانس اور ہم آہنگ ہے۔"(۱۱)

لغوی تعریفات سے ہٹ کر دیکھا جائے تو اردو ادب میں طنز ہمیشہ مزاح سے نتھی کر کے دیکھا جاتا ہے۔ طنز و مزاح کی ترکیب اردو زبان و ادب میں کچھ اس طرح مستعمل ہے کہ گویا طنز و مزاح ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ اہمیت کے اعتبار سے مختلف ادیب اور ناقدین طنز اور مزاح کے حوالے سے مختلف خیالات رکھتے ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ طنز میں چونکہ اصلاحی پہلو ہوتا ہے لہٰذا اسے مزاح پر فوقیت حاصل ہے جبکہ بعض ناقدین اور ادیب اس خیال کے داعی ہیں کہ ہمیں اپنے ہر رویے یا رجحان کو اصلاح کی عینک

سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ غم واندوہ کے اندھیروں میں اصلاح سے زیادہ چند خوشگوار لمحات کی ضرورت ہوتی ہے جو ہمیں مزاح ہی فراہم کرتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ایک اعتدال پسندانہ رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''بعض لوگوں کے نزدیک طنز کو اپنی افادیت کے باعث مزاح پر نمایاں فوقیت حاصل ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جہاں مزاح ایک قومی کارنامہ ہے وہاں طنز ایک بین الاقوامی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایسے لوگ مزاح برائے مزاح کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک طنز ہی ادب میں مستقل اقدار کی حامل ہے لیکن درحقیقت یہ نظریہ محض غلط فہمی پر مبنی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ طنز سماج اور انسان کے رستے ہوئے زخموں کی طرف ہمیں متوجہ کر کے بہت بڑی انسانی خدمت سرانجام دیتی ہے لیکن دوسری طرف خالص مزاح بھی تو ہماری ہی بجھی ہوئی، پھیکی اور بدمزہ زندگیوں کو منور کرتا اور ہمیں مسرت بہم پہنچاتا ہے۔ فی الواقع افادیت کے نقطہ نظر سے دونوں ہمارے رفیق وغم گسار ہیں اور ہم ایک کو دوسرے پر فوقیت دینے سے قاصر ہے۔'' (۱۲)

تاثیری اعتبار سے دیکھا جائے تو اردو زبان و ادب میں طنز و مزاح کی روایت بہت زیادہ قدیم نہیں۔ لیکن تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ روایت اتنی ہی قدیم ہے جتنا خود اردو زبان و ادب۔ کیونکہ بطور ادبی رجحان، طنز و مزاح کو انیسویں صدی کے نصف آخر میں فروغ ملا۔ لیکن طنز و مزاح محض ایک ادبی رجحان نہیں۔ یہ ایک ایسا فطری رویہ اور جبلی رجحان ہے جو ہر ادیب اور غیر ادیب میں قدرتی طور پر پایا جاتا ہے۔ حس مزاح یا طنز کسی انسان میں کم یا زیادہ تو ہو سکتی ہے لیکن اس سے کلی انکار ممکن نہیں۔

چنانچہ اردو ادب میں طنز و مزاح کے اشارے اس دور میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں جسے انیسویں صدی میں نیم اردوئی دور کہا جا سکتا ہے۔ دکنی عہد کی شاعری میں بھی طنز و مزاح کے چھینٹے ملتے ہیں اگر نقطہ آغاز

تلاش کرنا مقصود ہو تو ہر مورخ اور نقاد کی نظر میر جعفر زٹلی (۱۶۰۹ء۔۱۷۱۳ء) پر آ ٹھہرتی ہے۔ حالانکہ بہت سے ناقدین زٹلی کے عامیانہ لہجے اور فحش گوئی کے باعث اس کی تخلیقات دائرہ ادب میں شامل ہی نہیں کرتے۔ اس کے باوجود اردو کی ظریفانہ شاعری میں اس کی اولیت مسلم ہے۔ آنے والے سالوں میں اردو میں طنز و مزاح کی روایت نظم و نثر کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ آگے بڑھی۔ کسی شاعر یا ادیب نے اسے بطور تخلیقی رجحان تو اختیار نہیں کیا۔ تاہم شعراء کی معاصرانہ چشمک کے نتیجے میں کچھ اور شگفتہ تحریریں دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ ڈاکٹر اشفاق ورک اردو شاعری کی ابتداء میں طنز و مزاح کے ماخذ تلاش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اگر اردو شاعری کو تاریخ کے تناظر میں دیکھیں تو اس کا سب سے پہلا مضبوط قلعہ ہمیں دکن میں نظر آتا ہے، جہاں ہونے والی شاعری کا سارا رنگ روپ فارسی سے مستعار ہے۔ وہی لب و رخسار و گیسو کی باتیں، وہی عاشق، معشوق اور رقیب کی مثلث، وہی ہجر و فراق کی داستانیں، وہی واعظ اور ناصح سے چھیڑ چھاڑ، وہی شعرا کی آپس کی نوک جھونک، وہی عصرانہ چشمک کا کارزار۔ ان تمام رنگوں میں آخری تینوں رنگ وہ ہیں جو طنز و مزاح کی کہانی کو روایتی انداز میں آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں۔'' (۱۳)

اردو شاعری کے یہی رجحانات، مختلف اساتذہ کی آپسی چشمکوں کے ساتھ ارتقاء پذیر ہوتے ہوئے وجہی اور غواصی، سیوک اور لطیف، آرزو اور حزیں، حاتم اور آبرو، میر اور سودا، مصحفی اور انشاء، آتش اور ناسخ، جرأت اور رنگین اور انیس اور دبیر سے گزر کر غالب تک پہنچے۔ غالب نے طنز و ظرافت کے ان بکھرے بکھرے رجحانات کو ایک مکمل رویئے کی صورت دی۔

اردو نثر میں بھی طنز و ظرافت کے اشارے گو اردو زبان و ادب کے آغاز ہی سے دیکھے جا سکتے ہیں تاہم ابتدائی ادب میں جعفر زٹلی اور حاتم کے ظریفانہ طبی نسخے ہی محقق کی نظروں کا مرکز بنتے ہیں۔ کیونکہ اٹھارہویں صدی میں اردو نثر کو بہت زیادہ رواج ہی نہیں ملا تھا۔ لہٰذا طنز و ظرافت کی مثالیں ڈھونڈنا کم و بیش

ناممکن ہے۔ ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام سے اردو میں داستانوی سرمایہ جمع ہوا تو داستانوی ادب کی بدولت طنز وظرافت کے نمونے بھی دیکھنے کو ملے۔ جنہیں فورٹ ولیم کالج کے بعد رجب علی بیگ سرورؔ اور اس دور کے دیگر داستان ادیبوں نے وسعت دی۔

اردو شاعری کی طرح اردو نثر میں بھی غالبؔ ہی وہ پہلی شخصیت ہیں جن کے خطوط میں طنز وظرافت کی مثالیں جا بجا ملتی ہیں۔ غالب کے بعد اردو طنز ومزاح کی روایت، اکبرالہ آبادی اور اودھ پنچ سے ہوتی ہوئی بیسویں صدی میں پہنچی۔ یوں نظم ونثر میں طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب نے اپنی الگ شناخت قائم کی۔

ڈرامے کے میدان میں طنز ومزاح کی روایت کے ابتدائی اشارے ڈھونڈنے نہیں پڑتے۔ کیونکہ ''رادھا کنہیا''، ''گوپی چند جالندھر''اور''اندر سبھا'' سے شروع ہونے والی اردو ڈرامے کی روایت طنزیہ جملوں، مزاحیہ کرداروں، لطیفہ گویوں اور بذلہ سنجوں سے بھری پڑی ہے۔ ڈرامے کے نقطہء آغاز سے لے کر آج تک طنز ومزاح کو اردو سٹیج ڈرامے کے لیے کم وبیش لازم تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن افسوسناک حقیقت یہ ہے کہ خواہ اندرسبھائی روایت کے ڈراموں کا مطالعہ کیا جائے یا پارسی تھیٹر کے ناٹکوں، بیتابؔ، احسنؔ اور طالبؔ کے ڈراموں کی بات کی جائے یا حشرؔ کاشمیری کے کھیلوں کی۔ اردو ڈرامے کے طنز ومزاح کا معیار بدقسمتی سے نا صرف ادیب سے گرا ہوا ہے بلکہ اسے مزاح سے زیادہ پھکڑ پن کہا جاسکتا ہے۔ آغا حشر کاشمیری نے ابتدائی ڈراموں کے بعد ظرافت کے معیار کو بہتر کرنے کی کوشش تو کی تاہم وہ اکیلے پورے معاشرتی مذاق کو نہیں بدل سکتے تھے۔ چنانچہ اردو سٹیج ڈراما میں طنز ومزاح کی روایت ڈرامائی ارتقاء کے ساتھ اپنے مخصوص انداز میں آگے بڑھتی رہی۔

برصغیر میں ریڈیو متعارف ہوا تو چونکہ یہ ادارہ حکومتی کنٹرول میں تھا لہٰذا یہاں پیش کیے جانے والے ڈراموں میں طنز وظرافت کی عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملیں۔ کیونکہ اس وقت تک فلم بھی برصغیر میں پہنچ گئی تھی۔ لہٰذا ریڈیو زیادہ دیر تک عوام میں اپنی مقبولیت کا گراف قائم نہ رکھ سکا۔ اس کی گرتی ہوئی مقبولیت کے خلا کو ٹیلی

ویژن نے پورا کیا۔

پاکستان ٹیلی ویژن کا قیام تعلیم، تربیت اور تفریح کے نظریے سے عمل میں آیا تھا۔ لہٰذا ٹیلی ویژن کے پروگراموں میں جہاں علمی، تربیتی اور اصلاحی پروگراموں کو جگہ ملی، وہیں شروع ہی سے تفریح کو بھی خاص مقام دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ٹیلی ویژن ڈرامے میں طنز و مزاح کی روایت خاصی بھرپور نظر آتی ہے۔ ٹیلی ویژن کے ابتدائی مزاحیہ ڈراموں میں ''الف نون'' (۱۹۶۵ء)، ''چاک کوٹ'' (۱۹۶۵ء)، ''لاکھوں میں تین'' (۱۹۶۶ء)، ''میں اور میری بیوی'' (۱۹۶۶ء)، ''ایک اور ایک گیارہ'' (۱۹۶۶ء)، ''دنیا گول ہے'' (۱۹۶۶ء)، ''گھوڑا گھاس کھاتا ہے'' (۱۹۶۷ء)، ''تصویر کھنچوائی'' (۱۹۶۷ء)، ''منگل میں جنگل'' (۱۹۶۸ء)، ''لاعلاج'' (۱۹۶۸ء)، ''برخوردار بیگ'' (۱۹۶۸ء)، ''بردکھاوا'' (۱۹۶۸ء) اور بہت سے دوسرے ڈرامے شامل ہیں۔ ان تمام تر ابتدائی ڈراموں میں جو شہرت کمال احمد رضوی کی تحریر ''الف نون'' اور اطہر شاہ خان کے کھیل ''لاکھوں میں تین'' کو حاصل ہوئی وہ کسی اور کے حصے میں نہ آئی۔ ''الف نون'' کا تفصیلی مطالعہ آئندہ اوراق میں کیا جائے گا۔ ''لاکھوں میں تین'' کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ڈاکٹر نو، ڈاکٹر یس اور ڈاکٹر وٹ کے کردار، ان کی حرکات و سکنات اور مکالمات زبان زد عام ہو گئے۔ اشفاق احمد ''لاکھوں میں تین'' کی مقبولیت کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "People recognised the main actors not by their real names but by the characters they played, namely, Dr, Yes, Dr. No and Dr. What. Children found new games for themselves. No one played the traditional games, like "Help Scotch", Ludo and Carrom, but would dress up as Drs. Yes, No, and what, and perform." (۱۴)

بعد کے سالوں میں پاکستان ٹیلی ویژن کی سہولیات بڑھیں تو ڈرامے کے کینوس میں بڑی تیزی

سے وسعت آئی۔ اس کے ساتھ ساتھ ڈراما سازی کی تعداد میں بھی اضافہ ہوا۔ چنانچہ متنوع موضوعات پر ایک کے بعد دوسرا معیاری ڈراما ناظرین کو دیکھنے کو ملا۔ ان ڈراموں میں ایسے کھیل بھی شامل تھے جو خاص طور پر طنز ومزاح کی ذیل میں آتے ہیں اور ایسے کھیل بھی جن کا بنیادی خیال تو سنجیدہ تھا لیکن ان ڈراموں میں شامل مزاحیہ کردار آج بھی لوگوں کو یاد ہیں۔ چنانچہ ٹیلی ویژن کے طنزیہ اور مزاحیہ ڈراموں کے اس جائزے کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

اول وہ ڈرامے جو کسی معاشرتی، سماجی، ثقافتی اور اخلاقی موضوع پر لکھے گئے۔ ان کا موضوع سنجیدہ لیکن ان میں شامل مزاحیہ کردار کہانی کو خشک اور سپاٹ ہونے سے محفوظ رکھنے میں معاون ثابت ہوئے۔ ان کرداروں کی شمولیت تو معاون کرداروں کی ہی تھی لیکن یہ کردار آج بھی ان ڈراموں کی شناخت کے طور پر یاد ہیں۔

دوم وہ ڈرامے جو بنیادی طور پر طنزیہ اور مزاحیہ ڈراموں کے زمرے میں ہی آتے ہیں۔ ان ڈراموں کا خاصہ یہ ہے کہ یہ طنز ومزاح پر مبنی ہونے کے باوجود اپنے اندر کوئی نہ کوئی اصلاحی پہلو، اخلاقی درس اور پتے کی بات لیے ہوئے ہے۔

دونوں نوعیت کے ڈراموں کی کثیر تعداد کے باعث اس محاکے میں ٹیلی ویژن کے لکھاریوں، ہدایت کاروں اور ٹی وی ڈراما کے ناقدین کے منتخب کردہ نمونوں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

پہلی نوع کے ڈراموں میں پہلا بڑا نام ڈراما سیریل ''شہزوری'' کا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کے ناول ''شہزوری'' سے ماخوذ یہ ڈراما ۱۹۷۲ء میں نشر کیا گیا۔ اس کھیل کی ڈرامائی تشکیل حسینہ معین نے کی۔ جن کے ڈراموں کا یہ خاصا ہے کہ ان میں موضوع خواہ کیسا ہی ہو ایک دو کردار ایسے ضرور ہوتے ہیں جو سنجیدگی کی ثقالت پگھلانے کا کام کرتے ہیں اور اپنی شوخ وشنگ شرارتوں اور حرکات وسکنات سے دیکھنے والوں کو محظوظ کرتے ہیں۔

ڈراما سیریل ''شہ زوری'' میں لطیف پیرائے میں عورت کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ عورت جسے پاؤں کی جوتی تصور کیا جاتا ہے اور اس پر ہر طرح کا ظلم روا رکھا جاتا ہے، اگر ایک مرتبہ ٹھان لے کہ وہ مردوں کو سبق سکھا کر رہے گی تو اسے اپنی جگہ سے کوئی نہیں ہلا سکتا۔ اس سنجیدہ موضوع پر بات کرنے کے لیے لطیف پیرائے اظہار اختیار کیا گیا ہے اور ڈرامے کی مرکزی کردار طاہرہ کی شوخ و چنچل شرارتیں مستقلاً اس سنجیدہ موضوع کو ہلکے پھلکے انداز میں ناظرین تک پہنچانے کا کام دیتی ہیں۔ مثلاً ایک مقام پر طاہرہ محلے کی ایک عورت سے اس کی شادی کی کہانی سن رہی ہے جس کو اس کے شوہر نے چھوڑ دیا ہے۔

''طاہرہ: (تجسس سے خالہ کے قریب بیٹھتے ہوئے) ہاں بتاؤ خالہ پھر کیا ہوا؟

خالہ: پھر کیا؟ (شرماتے ہوئے) پھر شادی ہو گئی۔

طاہرہ: واہ واہ!! (ماں کی طرف دیکھ کر اشارہ کرتے ہوئے) پھر شادی ہو گئی......!

خالہ: ارے شادی تو ہو گئی مگر اس نگوڑی قسمت کا جائے۔ (ماتھے پر ہاتھ مارتے ہوئے) یہ تو پورا نہ ہوا۔

طاہرہ: (پریشانی سے) کیوں خالہ؟

خالہ: (لمبا سانس لیتے ہوئے) اب کیا بتاؤں!!

اماں: (چانک بولتی ہے) ارے اب رہنے بھی دو۔

طاہرہ: اماں اللہ کے لیے اب چپ ہو جاؤ۔

اماں: اری کمبخت!

طاہرہ: (ماں کی بات نظرانداز کرتے ہوئے) اچھا خالہ! پھر کیا ہوا؟

خالہ: ارے بیٹی! مہینہ بھی نہ گزرا تھا کہ سارے رشتہ دار، وکیل صاحب (خالہ کے شوہر) کے گھر چڑھ کر آ گئے اور وہ آفت ڈھائی، وہ آفت ڈھائی کہ اللہ دے اور بندہ لے۔

طاہرہ: کیوں کیوں!! کیا کہتے کیا تھے؟

خالہ: کہتے کیا تھے! یہی (منہ بناتے ہوئے) کہ کم حیثیت سے شادی کر لی۔ ہماری عزت خاک میں ملا دی۔ ارے میرا جینا حرام کر دیا تھا۔ زیور کپڑا سب چھین لیا۔ گھر بھر کا کام کرتی تھی اور دن رات کی جوتم پیزار۔

طاہرہ: وکیل صاحب نہیں بچاتے تھے؟

خالہ: بول بھی نہیں سکتے تھے۔

طاہرہ: (غصے سے) آدمی تھے یا کاٹھ کے الو؟

اماں: (اسی لہجے میں) زبان کی کیا بات ہے، صاف کاٹھ کے الو تھے۔ ان کے ہاتھ پیر نہیں تھے؟ زبان نہیں تھی ان کی؟

خالہ: ارے بھئی سچ پوچھو تو یہ سب کیا دھرا انہی کا ہے۔ نہ وہ اتنے کمزور ہوتے نہ ان کے گھر والے اتنا شیر ہوتے۔ (طاہرہ کا کندھا پکڑتے ہوئے) اللہ کی قسم! گھر سے نکال دیا تو بچانے تک نہ آئے۔

طاہرہ: (حیرانی سے) گھر سے نکال دیا!! (غصے سے کھڑی ہوتی

ہے) گھر سے نکال دیا اور تم نکل گئیں۔ سراسر بزدلی
تمہاری تھی۔ کیوں نکلی۔ خطاوار تم ہی ہو۔

خالہ: (اماں سے مخاطب ہوکر) اے آپا! تم دیکھ رہی ہو اس کی
زبان؟ ارے یہ خطاوار مجھ کو کہہ رہی ہے۔

طاہرہ: زبان کی کیا بات ہے خالہ آپ کی حیثیت تھی کہ وکیلوں
میں رشتہ کرتی؟ اور جب وہاں کیا تھا تو بھگتنے کے لیے
بھی تیار رہتی۔ ان کے رشتہ داروں کو تو آنا ہی تھا لڑنے
کے لیے۔ تم تیار کیوں نہ تھیں؟

خالہ: اے اس لڑکی کی تو سنو!! مجھے تو ایسی چکنی چپڑی باتوں
میں اتارا تھا کہ میں تو سمجھی میں تو جنت میں جا رہی
ہوں۔ اب مجھے کیا معلوم تھا کہ چار دن بعد ہتھیلی پر ۳۲
روپے مہر کے رکھ کر گھر سے باہر نکال دیں گے۔

طاہرہ: انہوں نے تمہیں نکالا اور تم نکل گئیں باہر۔ غلطی ان کی تھی
یا تمہاری؟ کیوں نکلی تم باہر!!

خالہ: اے لڑکی! کوئی ہوش کی بات کر۔ میں کوئی راضی خوشی
سے نکلی تھی۔ نہ نکلتی تو کیا کرتی۔ ان کی چوکھٹ پکڑ کر بیٹھی
رہتی؟

طاہرہ: (بازو کی آستین چڑھا کر) کرتی یہ کہ مار مار کے کمینوں کا
حلیہ سیٹ کر دیتی اور وہ وکیل کا بچہ، ملعون اس کا تو بھرکس

نکال دیتی۔(کمر پہ ہاتھ رکھتے ہوئے)
اور یہ ۳۲ روپے مہر کیوں لکھوایا تھا؟ ۳۲ کی بجائے ۳۲
ہزار ہوتے تو دیکھتی کہاں جاتا وہ مردود وکیل کا بچہ۔

خالہ: اے آپا! تم دیکھ رہی ہو اس کی اتنی گز لمبی زبان۔(طاہرہ
کی طرف منہ کرکے) اے بیٹا، تم ماریو اپنے کھسم کو، ہاں
ہم بھی دیکھیں گے۔ جب پہاڑ تلے اونٹ آئے
گا......"(۱۵)

منقولہ بالا مکالمہ ظاہری طور پر طاہرہ کے شوخ وچنچل انداز کا عکاس ہے۔ لیکن حقیقت میں اس لطیف پیرائے میں عورتوں کو ان کے حقوق سے آگاہ کیا جا رہا ہے اور یہ سمجھانے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ عورت کو بھی اپنے حقوق سے باخبر ہونا چاہیے۔ شوہر ہونے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ عورت کو جب چاہے ذلیل و رسوا کر کے گھر سے نکال دیا جائے۔ مثلاً طاہرہ جب ۳۲ روپے حق مہر پر تنقید کرتی ہے تو اس سے عورت کو یہی سمجھانا مقصود ہے کہ ہمیں فرسودہ روایات کو ترک کر کے، حقیقت کو سمجھتے ہوئے، وقت کی مناسبت سے فیصلے کرنے چاہئیں۔ لطیف پیرائے اظہار میں سنجیدہ مطالب کے ابلاغ کے علاوہ طاہرہ کی حرکات و سکنات، چہرہ کے تاثرات اور تند و تیز جملے بھی ڈرامے میں مختلف مقامات پر مزاح کے عمدہ مواقع پیدا کرتے ہیں مثلاً طاہرہ اور آفاق کی پہلی ملاقات کا ذیلی مکالمہ اس حقیقت کی عمدہ مثال ہے۔

"(طاہرہ، ملازم کریم کو ڈھونڈتی ہوئی باہر لان میں آتی ہے تو
گیراج میں پڑے سامان کو دیکھ کر چونکتی ہے اور متجسس ہو کر سامان
کی تلاشی لیتی ہے۔ خود کلامی کرتی ہے)

طاہرہ: ارے واہ واہ! یہ کیا ہے؟ پھل ...... باجہ ...... ارے چلو

اسے بجا کر دیکھتے ہیں۔

(وہ پھل چکھتی ہے اور باجہ بجانے لگتی ہے)

(مصطفیٰ اچانک منظر میں داخل ہوتا ہے)

(اسے اس طرح بیٹھے دیکھ کر اچانک رکتا ہے)

مصطفیٰ: ارے...... ارے...... ارے! یہ کیا کر رہی ہی ہیں آپ؟

طاہرہ: باجا بجا رہے تھے، اور کیا کر رہے تھے...... آپ! ...... جج صاحب سے ملنا ہو گا۔ اس وقت گھر پر نہیں، آپ شام کو آئیے گا۔

مصطفیٰ: (باجے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) یہ کیا کیا آپ نے؟

طاہرہ: (بات کاٹتے ہوئے) اوہو! کہہ تو دیا، گھر پر نہیں ہیں۔ اوہو! کہہ تو دیا شام کو آئیے گا۔ اس وقت ہم مصروف ہیں۔ کام کر رہے ہیں۔

مصطفیٰ: یہ تو...... ویسے آپ کون ہیں؟

طاہرہ: (تفاخر سے مسکراتے ہوئے) ہم کون ہیں؟ یہ گھر ہمارا ہے۔ تم کون ہو جو بے تحشے بیل کی طرح گھر میں گھسے چلے آ رہے ہو؟

مصطفیٰ: (سنجیدگی سے) نام کیا ہے آ کا؟

طاہرہ: کیوں! پولیس میں رپورٹ لکھواؤ گے کیا.....''(۱۶)

سنجیدہ ڈراموں میں مزاحیہ کرداروں کی ایک اور اہم مثال حسینہ معین ہی کا ڈراما سیریل ''دھوپ کنارے'' (۱۹۸۷ء) ہے۔ بنیادی طور پر یہ ڈاکٹر زویا اور ڈاکٹر احمر کی لوسٹوری ہے۔ اس رومانوی ڈرامے کے مذکورہ دونوں مرکزی کرداروں کی زندگی کا پس منظر بہت سنجیدہ ہے۔

ڈاکٹر زویا بن ماں کی بیٹی اور اپنے باپ کی واحد اولاد ہے۔ باپ کے لاڈ پیار اور اکلوتی بیٹی ہونے کے احساس نے اسے کسی حد تک ضدی اور شوخ بنا دیا ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر احمر کو ایک شخص نے یتیم خانے سے اپنایا ہے نتیجتاً احمر کا یہ احساس کمتری اسے اس کی عملی زندگی میں بھی متاثر کرتا ہے۔ وہ ایک پڑھا لکھا، ذہین اور قابل ڈاکٹر تو ہے لیکن وہ لوگوں میں گھلنا ملنا پسند نہیں کرتا۔ اس کے بابا نے یوں تو اس کے لیے بہت کچھ کیا لیکن مرنے سے قبل وہ اپنا ایک مکان جس سے ڈاکٹر احمر کو والہانہ لگاؤ تھا، اپنی نواسی کے نام کر گیا۔ ڈاکٹر احمر اس نواسی سے تو کبھی نہیں ملا۔ لیکن اس بنیاد پہ اس سے شدید نفرت کرتا ہے کہ اس کی وجہ سے احمر کو وہ گھر چھوڑنا پڑا تھا۔ وہ نواسی اور کوئی نہیں، ڈاکٹر زویا ہے جو اب ڈاکٹر احمر کے ہاسپٹل میں کام کرتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں لیکن بلاواسطہ طور پر اس کا اظہار نہیں کرتے۔ اس سنجیدہ رومانوی کہانی کے متوازی ڈاکٹر عرفان اور انجی کا دلچسپ رومان چلتا ہے۔ ڈاکٹر عرفان ایک بذلہ سنج، حاضر جواب اور دلچسپ آدمی ہے۔ ڈرامے میں اس کا کردار دراصل ڈرامائی فضا کو متوازن رکھنے کے لیے ہی شامل کیا گیا ہے۔ اس کے کردار کی ہر حرکت اور مکالمہ ناظرین کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ ذیل میں انجی اور ڈاکٹر عرفان کا یہ مکالمہ ایسی ہی ایک مثال ہے۔ ڈاکٹر عرفان زویا کے گھر آیا ہے تاکہ وہ انجی کے باپ سے اپنی شادی کی بات کر سکے۔ ڈاکٹر عرفان بہت گھبرایا ہوا ہے۔ زویا چائے لینے کے لیے جاتی ہے اور انجی کو کمرے میں بھیجتی ہے۔

انجی: السلام علیکم۔

عرفان: وا............ (اس کی حالت دیکھتے ہوئے) ڈرنا تو مجھے

چاہیے۔ آپ کیوں ڈر رہی ہیں؟

انجی: (تیزی سے) کون ڈر رہا ہے، میں تو نہیں ڈر رہی۔

عرفان: ماشاء اللہ! .... اگر خوشی کے عالم میں آپ کی شکل ایسی بنتی ہے تو غم میں کیسی بنتی ہوگی ذرا بنا کر دکھائیے۔

انجی: میری شکل بس ایسی ہی ہے۔

عرفان: خیر! اب تو جیسی بھی ہے مجھے منظور ہے۔

انجی: یہ کہنے کے لیے بلایا تھا آپ نے؟

عرفان: جی نہیں! تو کیا سات کا پہاڑا سنانے کے لیے بلایا تھا؟

انجی: (گھبرا کر) ب ب ب ب بابا آتے ہوں گے۔ آپ نے جو کہنا ہے پلیز جلدی سے کہیے۔

عرفان: دیکھیے۔ یہ کوئی آخری ہچکی نہیں ہے کہ قصہ ختم ہو جائے گا۔ بہت نازک سی بات ہے۔ آہستہ آہستہ سناؤں گا۔

انجی: ویسے ڈیڈی بھی کافی ناراض ہیں۔

عرفان: (قہقہہ لگاتے ہوئے) بھلا داماد سے کون ناراض ہوتا ہے۔

انجی: کون داماد؟

عرفان: میں! اور کون؟

(انجی ایک دم چپ کر جاتی ہے)

عرفان: وہ ...... بات یہ ہے مس انجی ...... کہ میں ...... چاہ رہا تھا

......کہ آپ مجھے ......اپنی فرزندی میں لے لیں۔

انجی: (استعجابیہ تبسم سے) جی!

عرفان: (خجل ہو کر) وہ ...... میرا خیال ہے کہ میں کچھ غلط کہہ گیا۔ کچھ اور کہنا چاہ رہا تھا۔ (دوبارہ اپنی نشست کی طرف واپس جاتے ہوئے) دیکھئے مجھے اس قسم کی باتیں کرنے کا کوئی تجربہ نہیں۔

انجی: (مسکراتے ہوئے)۔ دیکھئے مجھے اپنی تعریف خود تو نہیں کرنی چاہئے لیکن میں اتنا ضرور کہوں گا کہ اگر آپ مجھ سے شادی کر لیں تو ہماری زندگی میں جمود کوئی نہیں ہو گا۔ آپ بور کبھی نہیں ہوں گی۔ ماشاء اللہ ہماری زندگی طوفانوں کی طرح گرجتے برستے گزرے گی۔ کبھی ورلڈ وار کی سی گہما گہمی ہو گی۔ دھماکے ہوں گے۔ بلیک آؤٹ ہو گا۔ کبھی میں اور آپ چین کی بانسری بجائیں گے......" (۱۷)

اس مکالمے میں انجی اور ڈاکٹر عرفان کی بوکھلاہٹ ایک مہذب اور معیاری مزاح کی بہترین مثال ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ حسینہ معین کو مزاحیہ اسلوب اپنانے میں کیسی تخلیقی مہارت حاصل ہے۔ تخلیقی فن کا ایک اور کمال یہ ہے کہ مزاح پیدا کرنے کے لیے سٹیج ڈراموں کی طرح غیر فطری نوعیت کا منظر نہیں گھڑا گیا بلکہ قرین قیاس منظر کی فطری عکاسی کی گئی ہے۔ پھر اس کا مزاح کہانی سے الگ نہیں جیسا کہ ماضی اور حال کے سٹیج ڈراموں میں عموماً دیکھنے میں آتا ہے۔ یہ مزاح کہانی میں رہتے ہوئے تخلیق کیا گیا ہے۔

اس رومانوی ڈرامے کے دو اور دلچسپ کردار محسن علی خان (ڈاکٹر زویا کا باپ) اور جلال الدین احمد (انجی کا باپ) ہے۔ ان دونوں کے مختلف مکالمات بھی معیاری مزاح کی عمدہ مثالیں ہیں۔ جلال الدین احمد اپنے نام کی طرح بات بات پر غصّے میں آ جانے والا شخص ہے۔ لیکن دل کا اچھا ہے۔ جبکہ محسن ایک پڑھا لکھا دلچسپ اور شگفتہ مزاج رکھنے والا شخص ہے۔ ایک موقع پر جلال اپنے سیکرٹری کے ہمراہ محسن کے گھر آتا ہے۔ سیکرٹری جلال اور محسن کا مکالمہ ادبی مزاح کی عمدہ مثال ہے۔

''سیکرٹری: سر یہ مجبوری ہے ورنہ میں کبھی بھی جرأت نہ کرتا۔

جلال الدین: تم کبھی بھی جرأت نہیں کرتے ہو۔

سیکرٹری: میں کام کے سلسلے میں عرض کر رہا ہوں۔

جلال الدین: کیوں عرض کر رہے ہو؟ کوئی کام نہیں ہوتا تم سے، حساب کتاب نہیں کر سکتے، آفس کا کام نہیں کر سکتے، لوگوں سے بات چیت نہیں کر سکتے اور یہاں تک کہ جاسوسی بھی نہیں کر سکتے۔

سیکرٹری: معافی چاہتا ہوں سر، جاسوسی میں نے کی ہوئی ہے، جس کا ثبوت میری کمر کی موچ ہے، بہرحال معاف کر دیجئے۔

جلال الدین: تم مجھے معاف کیوں نہیں کر دیتے۔

سیکرٹری: میں بہت غریب آدمی ہوں۔

جلال الدین: تمہاری وجہ سے میں بھی غریب ہو جاؤں گا۔ کاروبار کا ستیاناس ہو جائے گا اور تمہاری باتیں سن سن کر میں پاگل

ہو جاؤں گا۔

سیکرٹری: میں تو جی بہت کم بات چیت کرتا ہوں۔

جلال الدین: شٹ اپ! کہاں گئے یہ سب گھر والے؟
(اندر کمروں کی طرف دیکھتا ہے) ہمیں بلایا ہے اور خود غائب ہیں۔ (آواز دیتا ہے) محسن علی خان۔

محسن: (محسن کمرے میں داخل ہوتا ہے) شش ...... آہستہ آہستہ۔ تم آہستہ نہیں بول سکتے۔ تمہارے گھر کی دیواریں میری دیواروں سے ملتی ہیں۔ دراڑیں پڑ گئی ہیں ان میں۔

جلال: (استفہامیہ لہجے میں) دراڑیں؟ دراڑیں؟ یہ دراڑیں کیا ہوتا ہے؟

محسن: کل سے ایک ماسٹر تم کو اردو پڑھانے آئے گا۔ اس کو تنخواہ تم دو گے۔ دیواروں کی مرمت بھی تم کراؤ گے۔

جلال: نان سینس ......

محسن: (سیکرٹری سے) سیکرٹری صاحب! آپ کے رشتے دار فرعونوں کے زمانے میں مصر میں تو نہیں رہتے تھے۔

سیکرٹری: جی پتہ نہیں!

محسن: میں نے آپ کی شکل مصری تصویروں میں دیکھی ہے، پتھر اٹھاتے ہوئے۔

سیکرٹری: اچھا جی!

محسن: ہاں

جلال الدین: (غصے سے سیکرٹری سے مخاطب ہو کر) تم ابھی تک یہیں کھڑے ہو، جاتے کیوں نہیں۔

(سیکرٹری خاموشی سے کمرے سے نکل جاتا ہے)"(۱۸)

''دھوپ کنارے'' کے علاوہ حسینہ معین کا ایک اور کھیل ''تنہائیاں'' سنجیدہ ڈراموں میں معیاری مزاحیہ کرداروں کی ایک اور اہم پیشکش ہے۔ ڈراما اپنے پلاٹ اور تاثر کے حوالے سے ایک نہایت سنجیدہ کھیل ہے۔ جس میں زارا اور سمیعہ مرکزی کردار ہیں۔ ان کے والدین انتقال کر چکے ہیں اور وہ اپنے ایک انکل کے پاس رہائش پذیر ہیں۔ والدین کی حادثاتی موت کے نتیجے میں ان کا وہ گھر جس سے بالخصوص زارا کو بہت لگاؤ تھا، بھی ان سے چھن گیا ہے۔ زندگی کی ان تلخیوں کے باعث زارا ایک سنجیدہ لڑکی کے روپ میں سامنے آتی ہے جبکہ سمیعہ غم واندوہ کے ردعمل میں شوخ و چنچل کردار کا روپ دھار لیتی ہے۔ کہانی کا پھیلاؤ اور نکتہ عروج زارا کے نفسیاتی کردار کے ذریعے ہمارے سامنے یہ سنجیدہ اور گھمبیر حقیقت لاتا ہے کہ بسا اوقات معاشرے کی زیادتیاں اور منفی طرزِ عمل اچھے خاصے کرداروں کو نا صرف نفسیاتی مریض بنا دیتی ہیں بلکہ زارا جیسے مثبت کردار بھی دولت کی دوڑ دھوپ میں اس قدر آگے نکل جاتے ہیں کہ ان کے ساتھ ان کے اپنے تو کیا ان کا سایہ بھی نہیں رہتا اور تنہائیاں ان کا مقدر بن جاتی ہیں۔ یوں ڈراما سیریل ''تنہائیاں'' کو ایک معیاری معاشرتی المیہ اور کامیاب نفسیاتی ڈراما کہا جا سکتا ہے۔

''اس حقیقت کے پیشِ نظر کہ زندگی کی تلخیاں اور صعوبتیں جب حد سے بڑھ جائیں تو کردار قابلِ رحم ہو جاتے ہیں اور قابلِ ترس کردار کسی کے لیے سبق نہیں بن سکتے۔ لہٰذا

کھیلوں کو قابلِ ترس حالات سے بچانے کے لیے اعتدال کے پیشِ نظر سمیعہ اور قباچا جیسے
کردار ڈرامے میں ڈالے جاتے ہیں جو بنیادی کہانی میں شاید غیر اہم ہوتے ہیں لیکن
کہانی کا مجموعی تاثر ان کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔"(۱۹)

اس نظریے کے پیشِ نظر حسینہ معین نے قباچا اور سمیعہ کا کردار اس سانچے میں ڈھالا کہ غم کی محبوس فضا میں یہ کردار ہر لحہ ہوا کے خوشگوار جھونکوں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ کھیل میں بی بی (گھر کی ملازمہ) کا کردار بھی خوشگوار تاثر چھوڑتا ہے۔ ذیل میں بی بی اور قباچا کا مکالمہ خوشگوار تعلقات کی عمدہ مثال ہے۔

"ڈرائنگ روم میں سمیعہ نیم غنودگی میں بی بی سے گفتگو کر
رہی ہے۔ گھنٹی کی آواز آتی ہے۔ بی بی دروازہ کھولنے
جاتی ہے)

بی بی: ......ایک تو اس گھر آنا جانا پڑا رہتا ہے۔ پتہ نہیں کیا ہو گیا
ہے لوگوں کو، صبح صبح بھی نہیں چھوڑتے پیچھا۔
(دروازہ کھول کر باہر دیکھتی ہے اور فوراً پلٹ آتی ہے)

بی بی: ہائے......

قباچا: السلام علیکم۔ (کمرے میں داخل ہوتا ہے)

بی بی: آ گیا ہے وہ چلو چھٹی ہوئی۔ ابھی یہاں سورج نہیں نکلا
تھا کہ شام لے آیا ہے۔
(قباچا ہاتھ سے کورنش بجالاتے ہوئے)

سمیعہ: بی بی! لگتا ہے میں پھر سے سو گئی ہوں اور بہت ڈراؤنا
خواب دیکھ رہی ہوں۔

بی بی: ارے بیٹا .... صبح کے وقت بھی بڑے بڑے ڈراؤنے خواب آتے ہیں۔

(سمیعہ آنکھیں جھپکتی ہے اور سر کو جھٹکا دیتی ہے)

بی بی: یہ تم کیا آنکھیں جھپک رہی ہو۔ آنکھیں جھپکنے سے کیا یہ نظروں سے دور ہو جائیں گے؟ جو آ گیا ہے وہ آ گیا ہے۔

قباچا: (ایک لمبا قدم بڑھا کر آگے بڑھتا ہے) وہ عرض یہ کرنا تھا کہ آپ کی سالگرہ پر کوئی تحفہ پیش نہیں کر سکا بدقسمتی سے۔

بی بی: (خوش ہو کر) میری سالگرہ پہ...... !

قباچا: (فوراً جواب دیتا ہے) جی نہیں۔

(آنکھوں سے سمیعہ کی طرف اشارہ کرتا ہے)

بی بی: اچھا! اچھا!! ویسے اگر پیسے نہیں تھے تو کیا اب ادھار مانگ کے لائے ہو۔

قباچا: (سنجیدگی سے) جی نہیں، ب بالکل نہیں، میں نے اپنی زندگی میں کسی سے ادھار نہیں مانگا۔ یہ میرے اصول کے خلاف ہے۔

بی بی: توبہ، استغفار۔ ہر وقت اصول، اصول۔ یہ انسان کم اور اصول زیادہ لگتا ہے۔ کوئی پہلی دفعہ دیکھے تو ایسا لگتا ہے کہ جیسے موٹی جلد کی کتاب کھڑی ہو اور وہ بھی مشکل مضمون کی۔

(قباچا منہ بناتا ہے۔ پھر سمیعہ کو خوشامد سے کہتا ہے)

قباچا: وہ میں ...... سمیعہ عرض یہ کرنا تھا کہ آپ کی پسند کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک تحفہ آرڈر کیا تھا۔ وہ تیار ہو کر آ گیا ہے۔ نیچے لان میں ہے۔ پلیز قبول کیجئے۔

سمیعہ: (غصے سے قباچا کو دیکھتی ہے اور بی بی سے مخاطب ہو کر کہتی ہے) بی بی! ان سے کہہ دیجئے ہم ہر کسی سے تحفہ نہیں لیتے۔

بی بی: ارے بیٹا! اب سالگرہ تو گئی، تحفہ کیا کرنا ہے؟

قباچا: نہیں! میں نے آرڈر تو اسی وقت کیا تھا، سالگرہ کے وقت۔ لیکن انہوں نے بھیجا اتنے مہینوں بعد ہے۔

(سمیعہ سے ملتجانہ انداز میں)

قباچا: وہ آ گیا ہے...... دیکھئے مس سمیعہ قبول کر لیجئے اور یہ کارڈ ہے شکریہ کا۔

(کارڈ سمیعہ کی طرف بڑھاتا ہے)

سمیعہ: اتنے سویرے ناشتے کے بغیر مجھے کچھ نظر نہیں آتا۔

قباچا: (لفافہ کھولتے ہوئے) میں پڑھ کر سنا دیتا ہوں۔

سمیعہ: مجھے کچھ سنائی بھی نہیں دیتا۔

قباچا: اچھا وہ آپ کو ذرا سی زحمت تو ہو گی۔ لان میں چل کر دیکھ لیجئے اپنا تحفہ!

سمیعہ: (منہ بناتے ہوئے) Sorry۔

بی بی: ارے بیٹا لان میں جانے کی کیا ضرورت ہے۔ یہیں لے آؤ تحفہ۔

قباچا: یہاں نہیں آ سکتا وہ تحفہ۔ یہاں نہیں آ سکتا۔

سمیعہ: (جماہی لیتے ہوئے) کیوں؟ افریقہ سے ہاتھی منگوایا ہے میری سواری کے لیے؟

قباچا: جی ...... ہاتھی تو نہیں منگوایا، معاف کیجئے مجھے نہیں پتہ تھا کہ آپ کو ہاتھی پسند ہوگا، نہیں تو میں ہاتھی کا ہی ارینج منٹ کرتا۔

بی بی: (تنگ آ کر اس کے سامنے ہاتھ جوڑتے ہوئے) ارے بیٹا جاؤ، خدا کے واسطے جاؤ، یہ ناشتہ کر کے آ جائے گی نیچے، تم جاؤ۔

قباچا: (اسی انداز میں) دیکھئے بی بی انہیں ضرور بھیجئے گا بڑے پیار سے میں نے تحفہ منگوایا ہے (سمیعہ سے مخاطب ہو کر) آپ! مس سمیعہ ضرور آیئے گا۔

بی بی: اچھا بیٹا آ جائے گی، تم جاؤ۔

قباچا: اوہ ہاں۔ یہ کارڈ لے لیجئے۔

بی بی: (کارڈ پکڑتی ہے) بڑی مہربانی۔

(قباچا اپنے مخصوص انداز میں شرماتا ہوا کمرے سے نکل

جاتا ہے)"(۲۰)

سنجیدہ ڈراموں میں واقعاتی مزاح سے ہٹ کر اگر کرداروں کی بات کی جائے تو بھی چند ایسے ڈرامے ہیں جو بنیادی طور پر سنجیدہ موضوع پر ہیں لیکن ڈرامے کا کوئی ایک کردار کھیل میں طنز و مزاح کا سبق بنتا ہے۔ اس سلسلے میں لاہور مرکز کے طویل ڈراما سیریز "اندھیرا اجالا" کے 'کرم داد' کی مثال دی جا سکتی ہے۔ ڈراما خالصتاً معاشرتی نوعیت کا ہے جس میں جرائم پیشہ افراد کی سرکوبی کے ساتھ ساتھ محکمہ پولیس کی خوبیوں اور خامیوں کو موضوع بنایا گیا ہے۔ کرم داد حوالدار ہے۔ اس کے بولنے کا خاص انداز چند الفاظ اور چند جملے ایسا متاثر کن ظریفانہ لہجہ لئے ہوئے ہیں کہ "چن ماہی" اور "میں دہ جماعت پاس ہوں ڈائریکٹ حوالدار ہوں، کوئی مذاق نہیں ہوں" آج بھی لوگوں کو یاد ہیں۔ کرم داد کا ذیلی مکالمہ اس کے انداز اور لہجے کی ظرافت کی ایک مثال ہے۔

"(چند لوگ ایک شخص کو پکڑ کر لائے ہیں جو ایک بچہ اٹھا کر بھاگ رہا تھا)

کرم داد: وائے! ملزم، گواہ اور جن کا بچہ کھڑیجا ہے وہ ٹھہریں اور باقی لوگ یہاں سے شٹ کر جائیں، چلو شاباش۔

(چار لوگوں اور ملزم کے علاوہ باقی لوگ تھانے سے نکل جاتے ہیں)

کرم داد: (باقی لوگوں سے مخاطب ہو کر) ہاں بھئی! کس کا بال تھا اور کھڑیجا کیسے ہے؟

آدمی 1: جی گم نہیں ہوا تھا۔ وہ (چور کی طرف اشارہ کر کے) اٹھایا تھا، اغوا کیا تھا اس نے ......

کرم داد: (ملزم سے) ہاں اوئے! تیرا ستیاناس اوئے ...... اور

کہاں سے اٹھایا تھا اور تو نے۔

(سپاہی کو آواز دیتا ہے)

اوے رحمت اے۔

(رحمت کانسٹیبل ایک اور سپاہی کے ساتھ اندر داخل ہوتا ہے)

کرم داد: اوئے تلاشی لو اس کی۔ آخر دہ جماعت پاس ہوں۔ ڈائریکٹ حوالدار ہوں کوئی مذاق تھوڑی ہوں'' (۲۱)

خالصتاً مزاح سے ہٹ کر طنزیہ نوعیت کے کردار کی بات کی جائے تو کراچی مرکز کا طویل دورانیے کا کھیل ''روزی'' (۱۹۹۲ء) اس کی بہترین مثال ہے۔طویل دورانیے کے اس کھیل میں عمران اسلم نے شوبز کی دنیا کے چند منفی رویوں کو موضوع بنایا ہے۔

ہارون ایک ناکام اداکار ہے۔اس کی ناکامی کا سبب اس کی صلاحیتوں کی کمی نہیں بلکہ شوبز کے کرتا دھرتا افراد کی نااہلی ہے۔ہارون اداکاری میں حقیقت کا رنگ دیکھنا چاہتا ہے جبکہ پروڈیوسروں کا یہ خیال ہے کہ ڈراما، ڈراما ہوتا ہے حقیقت نہیں۔ ڈرامے کی کہانی آگے بڑھتی ہے۔ ہارون کی دوست شاہانہ کو ایک ڈرامے میں ہیڈ نرس کا کردار ادا کرنا ہوتا ہے۔ ہارون اسے مکالمے یاد کرواتا ہے۔لیکن یہ کردار شاہانہ کے بس کا روگ نہیں۔اس موقع پر ہارون کے ذہن میں ایک نیا خیال آتا ہے۔وہ عورت کے گیٹ اپ میں ڈراما کمپنی کے پاس جاتا ہے آڈیشن دیتا ہے اور پھر ناکام اداکار ہارون کو مس روزی ہارون کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ڈرامے کی ہیروئن کا باپ روزی سے بات بڑھانا چاہتا ہے جبکہ روزی جو دراصل ہارون ہے۔وہ اپنی ذات کی گمنامی اور روزی کی شہرت سے جھنجلا کر وگ اتار پھینکتا ہے اور یوں روزی پھر سے ہارون میں بدل جاتی ہے۔اس کھیل میں دراصل مزاحیہ مکالمات یا واقعات سے زیادہ طنز ملتا ہے۔لطیف ظرافت کے پیرائے

میں اس طنز کا مقصد ہمارے معاشرے کے کھوکھلے تخلیقی رجحان اور عورت سے متعلق معاشرے کی منفی سوچ پر طنز کیا گیا ہے۔ مثلاً ایک جگہ پر چپس کے اشتہار میں کام کرنے کے لیے جاتا ہے تو اس سے بطور چپس بیٹھنے، کھڑے ہونے اور گانے کی توقع کی جاتی ہے۔ کیونکہ ڈائریکٹر کے مطابق یہ کلائنٹ کی ڈیمانڈ ہے:

"ڈائریکٹر: آپ سمجھتے کیوں نہیں۔ یہ کلائنٹ کی ڈیمانڈ ہے۔ آپ کو بیٹھنا بھی ہوگا، اٹھنا اور ناچنا بھی ہوگا، گانا بھی ہوگا۔ ہم کمرشل بنارہے ہیں کوئی سیریس فلم نہیں۔

ہارون: (جھنجھلا کر) یار آپ کے کلائنٹ کی ڈیمانڈ کی وجہ سے میں یہ بے وقوفی کے کام تو نہیں کرسکتا۔ آپ نے کبھی دنیا میں کسی چپس کو دیکھا ہے کہ وہ خود گا گا کر کہے آؤ مجھے کھاؤ۔ آؤ مجھے کھاؤ۔

ہارون: سوری۔ I can't do this
This is a bad taste ...... یار۔
(جانے کے لیے مڑتا ہے پھر ڈائریکٹر اسے بھاگ کے روکتا ہے)

ڈائریکٹر: (التجائیہ انداز میں) دیکھیں آپ یہ رول کرلیں۔ اس کے بعد ہم آپ کو ایک اچھا سا رول دیں گے ...... لالی پاپ کا۔

ہارون: (بات دہراتے ہوئے) لالی پاپ کا ...... ! تاکہ بچے مجھے ...... چاٹ چاٹ کر کھا جائیں ...... ایڈیٹ" (۲۲)

اسی طرح جب ایک موقع پر ڈاکٹر ناصر اپنے سفلی جذبات کی وجہ سے بے وجہ روزی کو چھوتا ہے تو روزی اس کی پٹائی شروع کر دیتی ہے اور ساتھ ساتھ کہتی ہے:

"روزی: کیا سمجھ رکھا ہے آپ نے عورت کو؟
عورت گھر سے نوکری کرنے نکلتی ہے۔
عورت مجبوری کے تحت نہیں نکلتی۔
وہ زمانہ چلا گیا جب مرد عورت کو شکار سمجھتا تھا۔ آج کی
عورت اپنی عزت کروانا جانتی ہے۔ اگر آپ اپنی آنکھوں
پر پٹی نہیں ڈال سکتے تو ہمیں بتائیں ہم ان آنکھوں کو نوچ
لیں گے۔" (۲۳)

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ پی ٹی وی پر چند ایسے کھیل بھی پیش کیے گئے ہیں جن کا پیرائیہ اظہار ظریفانہ ہے لیکن اس ظاہری ظرافت کے پیچھے گہری سنجیدگی اور متانت پنہاں ہے۔ گویا ان ڈراموں میں ہلکے پھلکے انداز میں سنجیدہ بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔

انور مقصود کا تحریر کردہ طویل دورانیے کا کھیل "مرزا اینڈ سنز" (۱۹۸۴ء) اس نوع کے کھیلوں کی ایک معروف مثال ہے۔ مرزا اینڈ سنز دراصل مرزا صاحب کی کریانہ کی دکان کا نام ہے۔ جس کی آمدن پر وہ اپنے گھر کا خرچ چلاتے ہیں۔ ان کے چاروں بیٹے اپنی مثال آپ ہیں۔ راحت خود کو قوی جونیئر تصور کرتے ہیں۔ عابد کے خیال میں اس دور کا تان سین اسی کو ہونا ہے۔ راحت جو کچھ پڑھ لکھ گیا ہے گھر کی بھینس کے دودھ پر تجربے کرتا رہتا ہے۔ جبکہ عزیز ہر بات میں شاعری کا پہلو تلاش کرتا ہے۔ چاروں بیٹوں کی مختلف حرکات وسکنات ڈرامے کی لطیف ظریفانہ فضا کو قائم رکھتی ہیں۔ لیکن در پردہ مرزا صاحب ہر لمحہ اس غم میں پگھل رہے ہیں کہ ان کے بچے عملی زندگی میں ان کا ہاتھ نہیں بٹاتے جو نا صرف مرزا صاحب کے لیے باعث

تکلیف ہے بلکہ چاروں بچوں کی خانگی زندگی میں بھی بہت سے مسائل لا سکتی ہے۔ یوں نکھٹو، نالائق، کام چور، خیالی دنیا میں رہنے والے بیٹوں کی حرکات وسکنات کے ذریعے نا صرف مزاح پیدا کیا گیا ہے بلکہ اس حقیقت کی طرف توجہ دلائی گئی ہے کہ متوسط طبقے کے والدین زندگی بھر اپنے اولاد کی بہتری کے لیے کوشاں رہتے ہیں۔ لیکن جب اولاد ان کی توقعات پر پورا نہیں اترتی تو یہ امران کے لیے نہایت تکلیف دہ ہوتا ہے۔ ذیل کے مکالمے میں لطیف انداز میں چاروں کی شخصیت بخوبی واضح ہوتی ہے:

"(گھر کے صحن کا منظر۔ چاروں بیٹے، ان کی بیویاں اور بچے مرزا صاحب کا انتظار کر رہے ہیں)

راحت: ڈیڈو نہیں آئے ابھی تک۔

عابد: یہ ڈے...... ڈو کیا ہوا بھئی؟

راحت: یہ ڈیڈی اور ابو کو ملا کر کہتے ہیں...... دل پریشان ہے میرا بہت۔

عابد: تو تم گھبرا کیوں رہے ہو؟

سلطانہ: ہاں ہاں !! تم تو جیسے گھبرا ہی نہیں رہے ہو ناں۔ اور وہ بہت دیر سے درباری نہیں سنائی آپ نے۔ انوکھا لاڈلا۔

عائشہ: میں نے عزیز کو بہت سمجھایا۔ میں نے کہا اس وقت سے ڈرو جس وقت ابا تمہیں گھر سے نکال دیں گے۔

وحیدہ: مجھے تو اس بات کی خوشی ہے کہ ابا نے ان سے بات کرنے کا فیصلہ تو کیا۔ سکندر نے اس عمر میں آدھی دنیا فتح کر لی تھی اور یہ اپنے باپ سے ڈر رہے ہیں۔

شیریں: فرہاد کی بھی سن لو۔کل رات اس کی بھینس مرگئی۔ میری خوشامد کررہے تھے ابا کو نہ بتانا۔ مری ہوئی بھینس کو کونے میں کھڑا کر رہے تھے کہ اوپر گر پڑی۔ ہاتھ اور کمر میں چوٹیں آئی ہیں اور کہہ رہے ہیں کہ منی بس نے ٹکر مار دی۔

(سب حیران ہوتے ہیں)

فرہاد: شیریں میری بھینس مت اڑاؤ۔ (جھنجھلاہٹ سے)۔ میری زبان بھی ....(رونے لگتا ہے)

عزیز: تم!تم!تم بھی گھبرا رہے ہو۔

راحت: (فلمی ہیرو کی طرح) تیری بھینس مر گئی فرہاد۔ تیری بھینس مر گئی۔ یہ چمن یونہی رہے گا اور ہزاروں جانور......

عزیز: واہ واہ کیا مصرعہ کہا ہے۔ ایمان سے بھینس کی جگہ غالبؔ کا انتقال ہوتا ناں تو غالبؔ صاحب اٹھ کے بیٹھ جاتے۔''(۲۴)

''خواجہ اینڈ سن'' (۱۹۸۸ء) بھی ''مرزا اینڈ سنز'' کی طرح ایک معاشرتی نوعیت کا ڈراما ہے۔ جس میں عطاء الحق قاسمی نے اندرون شہر لاہور کے مشترکہ خاندانی نظام اور طرز زندگی کو موضوع بنایا ہے۔ گھریلو زندگی کی چھوٹی بڑی الجھنوں، گھر میں بزرگوں کی اہمیت اور بچوں کے مسائل کو بیان کرنے کے لیے اس ڈرامے میں بھی لطیف پیرائے میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ خواجہ صاحب کا بولنے کا مخصوص انداز، ثمینہ کی

احمقانہ حرکتیں، خواجہ صاحب کے داماد زبیر کا مضحکہ خیز رویہ گویا تمام تر کرداروں میں انفرادی نوعیت کی فراقت پائی جاتی ہے۔ یوں ہلکے پھلکے انداز میں لاہور کی ثقافت اور مشترکہ خاندانی نظام کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یوں تو اس کھیل کے ہر دوسرے منظر میں مزاح کے عناصر تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ مثال کے لیے یہاں خواجہ صاحب اور اللہ وسایا چوہدری کا مکالمہ پیش کیا جا رہا ہے۔

"ولیمہ کی دعوت میں مرزا فیروز دین کھانے کے بعد ہاتھ دھو رہا ہوتا ہے کہ اللہ وسایا اس کے پاس آ کر کہتا ہے)

اللہ وسایا: (ناگواری سے) خواجہ فیروز دین! تم اس ولیمے میں کیسے پہنچ گئے؟ لڑکے اور لڑکی والے تو خاصے معزز ہیں۔

خواجہ: (مسکراتے ہوئے) یہ تم نے بالکل ٹھیک کہا ہے۔ اللہ وسایا چوہدری۔

اللہ وسایا: (جھنجھلاتے ہوئے) اوہو A.W. Chaudhary اپنا!

خواجہ: (اس کی آنکھوں میں دیکھتے ہوئے) چوہدری W.A ابھی تھوڑی دیر پہلے میں خاصا معزز آدمی تھا۔ لیکن اب چونکہ میں تمہارے پاس کھڑا ہوں، یہ دیکھنے والے کیا سوچ رہے ہوں گے کہ جو شخص چوہدری اللہ وسایا کا واقف ہے وہ معزز کیسے ہو سکتا ہے!

اللہ وسایا: اس کا مطلب ہے کہ تمہیں تمہاری اوقات ایک دفعہ پھر سے یاد کرانی پڑے گی۔ اپنا!

خواجہ: میں نے ساری زندگی بچوں کو پڑھایا ہے اور مجھے اپنی اوقات پر فخر ہے۔ سمجھے ہو نا! چوہدری ...... (سوچتے ہوئے) چوہدری...... اللہ اٹھایا۔

اللہ وسایا: (سخت ناگواری سے) اوہو ...... ! A . W . Chaudhary اپنا!

خواجہ: (بات جاری رکھتے ہوئے) میں نے تمہاری طرح خالی حرام کا مال ہی اکٹھا نہیں کیا ہوا۔ میری کمائی کا ایک ایک پیسہ حلال ہے۔ سمجھے ہو نا!

اللہ وسایا: (طنزیہ انداز میں) ہاں ہاں!
(اسی انداز میں) یہ تو ٹھیک ہے۔ بس صرف اینا ہے اس حرام مال پر تم نظریں جمائے بیٹھے ہو۔

خواجہ: (غصہ ضبط کرتے ہوئے) وہ کیسے اوئے!

اللہ وسایا: وہ ایسے کہ پہلے کھد میری کلم کاری تی (خود میری اکلوتی بٹی) یاسی کے لیے جوادے لدھڑ کا رشتہ لے کر آئے اور جب میں نے انکار کر دیا تو کھد پیچھے ہٹ گئے اور اپنے پتر جوادے کو آگے لگا دیا۔ اپنا!
خواجہ! سمجھا لو اپنے لاڈلے کو...... اپنا!
کہ اگر ایندہ اس نے کبھی جاسمین سے ملنے کی جرأت کی تو میں کسی کو کہہ کہوا کر اس کی ٹنگیں تڑوا دوں گا۔

خواجہ: (دھیمے لہجے میں) آہستہ بولو۔آہستہ بولو!!

(جواد کو ڈھونڈتا ہے) جواد، جواد بیٹا ادھر آؤ!

جواد: جی ابا جی!

خواجہ: اوئے یہ W.X. Chaudary کیا کہہ رہا ہے؟

جواد: (ہچکچاتے ہوئے) ابا جی! پہلی بات تو درست ہے کہ میں یاسمین سے ملا تھا لیکن چودھری صاحب (اللہ وسایا سے مخاطب ہوتا ہے) یہ دوسری بات غلط ہے کہ آپ کسی سے کہہ کر میری ٹانگیں تڑوا دیں گے۔ (متنبہ کرتے ہوئے) سمجھے!

خواجہ: دیکھو چودھری! میں تمہارے ہر سوال کا جواب بڑا پرفیکٹ دے سکتا تھا، لیکن میرے بیٹے نے مجھے لاجواب کر دیا۔

اللہ وسایا: ہم م م م ...... اچھا بہانہ لبھیا ہے تم نے، اپنا، ہیں! اس کے لیے تمہیں اپنے پتر لدھڑ کا شنکر یہ ادا کرنا چاہیے۔

خواجہ: ''شکریہ'' میں ''ن'' نہیں ہوتا چودھری۔

اللہ وسایا: میرے ہوتی ہے۔

خواجہ: چلو! (جواد کا ہاتھ پکڑ کر چلا جاتا ہے)''(۲۵)

''جنجال پورہ'' ہلکے پھلکے انداز میں سنجیدہ موضوع پر بات کرنے کی ایک اور کامیاب کوشش ہے۔ شاہد محمود ندیم کا تحریر کردہ یہ کھیل جان ہاپکنز یونیورسٹی امریکا اور حکومتی اشتراک سے خاندانی منصوبہ بندی کے موضوع پر پیش کیا گیا۔ اس ڈراما سیریل سے قبل ''آہٹ'' اور ''نجات'' اسی موضوع پر پیش کیے جا چکے تھے۔

مذکورہ دونوں کھیلوں کے برعکس ''جنجال پورہ'' میں لاہور کے اندرون شہر کے محلے کو بنیاد بناتے ہوئے منصوبہ بندی کے موضوع پر ہلکے پھلکے انداز میں بات کی گئی ہے۔ مہرین محکمہ بہبود آبادی کی طرف سے محلہ جنجال پورہ میں لوگوں کو خاندانی منصوبہ بندی کی اہمیت سے آگاہی کے لیے ایک مرکز چلانے کی اجازت دی جاتی ہے۔ محلے والے اس امر کی سخت مخالفت کرتے ہیں لیکن آہستہ آہستہ لوگوں کو خاندانی منصوبہ بندی کی افادیت کا اندازہ ہوجاتا ہے اور وہ اس کا ساتھ دینے پر آمادہ ہوجاتے ہیں۔

کھیل کا پلاٹ لاہور کے اندرون کا ہے۔ جہاں کے لوگوں کے بولنے کا کھلا ڈلا انداز اور لہجہ ڈرامے میں لطیف تاثر برقرار رکھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ اسی طرح کھیل میں خواجہ سراؤں کا گروپ بھی معیاری ظرافت کے بہت سے مواقع پیدا کرتا ہے۔ مثلاً:

''(محلے میں بہبودِ آبادی کا دفتر کھلا ہے۔ جس کا آج افتتاح ہے)

مہرین: (میز صاف کرتے ہوئے) کلینک آج صرف صاف ہی نہیں خوبصورت بھی لگنا چاہیے۔

زرینہ: آپ فکر ہی نہ کریں باجی ایسا ہی ہوگا۔

مہرین: (جمعدارنی سے) پیاری اٹھو! دروازے کے پاس کوڑے کا ڈھیر پڑا ہے، اسے اٹھاؤ۔

جمعدارنی: وہ تو جی! جمن نے اٹھالیا تھا جی۔

مہرین: (جمعدارنی کی بات کو ان سنی کرتے ہوئے) اوہو! یہ قینچی اور فیتہ کہاں ہے؟ کونسلر صاحب آتے ہوں گے۔

زرینہ: یہ لیں جی! (قینچی اور فیتہ مہرین کو دیتی ہے)

(چھمی (خواجہ سرا) اپنے مخصوص انداز میں کلینک میں

داخل ہوتا ہے)

چھمی: سلام علیکم!

مہرین: (مڑ کر اسے دیکھتی ہے اور مسکراتے ہوئے جواب دیتی ہے)

وعلیکم السلام۔

چھمی: کلینک یہیں پیدا ہوا ہے؟

زرینہ: (ہنستے ہوئے) پیدا ہوا ہے؟ کلینک ہے یا بچہ)

چھمی: ہائے ہائے باجی، کلینک ہو یا بچہ، پیدا تو ہوا ہے نا۔ اچھا باجی میں پچاس روپے سے ایک روپیہ کم نہیں لوں گی۔

مہرین: پچاس روپے کس چیز کے؟

چھمی: ہائے باجی کلینک پیدا ہوا ہے۔ اللہ کرے یہ پھلے پھولے ترقی کرے۔ ایک کلینک کے دو کلینک ہوں۔ پھر دو سے چار۔ چار سے آٹھ۔ بڑھتا ہی جائے، بڑھتا ہی جائے۔ زلفی کے آج بچہ ہوا نا باجی! (ہاتھ سے اشارہ کرتی ہے) اتنے سے بچے کے چالیس روپے لائی ہوں۔ آپ سے تو میں پچاس روپے سے ایک روپیہ کم نہیں لوں گی۔ اتنا بڑا کلینک ہے۔

مہرین: (اسے پیسے پکڑاتے ہوئے) یہ لو دس روپے۔

چھمی: ہائے ہائے باجی۔ دس روپے کا کونسا زمانہ ہے۔ کیا کریں

اتنی مہنگائی ہے۔نہیں باجی میں نے پچاس روپے سے
ایک ٹیڈی پیسہ کم نہیں لینا۔

مہرین: (شرارت سے ڈانٹتے ہوئے) اچھا یہ لو دس روپے اور
لے لو۔کافی ہیں۔
(چھمی تھوڑی سی تکرار کے بعد بیس روپے لے کر منظر
سے نکل جاتی ہے)''(۲۶)

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ پاکستان ٹیلی ویژن پر تفریح کے لیے خالصتاً مزاحیہ ڈرامے بھی پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ جو اپنے ادبی مزاح اور معیاری ظرافت کے باعث اردو ڈرامے کی روایت میں گنجینہء ظریف کی حیثیت رکھتے ہیں۔حالانکہ یہ ڈرامے مزاح برائے تفریح کے نظریئے کے تحت پیش کیے گئے۔اس کے باوجود نہ تو کسی مقام پر ان میں ابتذال یا عامیانہ پن کی جھلک آنے پاتی ہے اور نہ ہی ان میں پیش کردہ مزاح معنویت سے بالکل عاری ہوتا ہے۔ یہی عنصر ٹیلی ویژن کے ڈراموں کو سٹیج ڈراما کے مقابلے میں بلند تر ادبی مرتبہ عطا کرتا ہے۔سنجیدہ ڈراموں کی طرح طنز و مزاح پر مبنی ڈراموں کا شمار بھی ممکن نہیں۔ یہاں محض چند ان ڈراموں پر محاکمہ پیش کیا جا رہا ہے جنھیں رجحان ساز تصور کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ ڈرامے ہیں جو ناصرف نشر مکرر کے طور پر بارہا پیش کیے جا چکے ہیں بلکہ ان ڈراموں کے اتباع میں انہی کے نمونے پر آج بھی بہت سے کھیل ترتیب دیئے جا رہے ہیں۔

ان کھیلوں میں سب سے پہلا اور سب سے بڑا نام ''الف۔نون'' کا ہے۔ یہ ڈراما سیریز ۱۹۶۵ء میں شروع ہوا۔کمال احمد رضوی کی تحریر میں کچھ ایسی جاذبیت اور تخلیقیت تھی کہ ناصرف ٹیلی ویژن کی براہ راست نشریات کے دور میں اسے دیکھا اور پسند کیا گیا بلکہ اس کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ ۱۹۶۵ء سے ۱۹۸۲ء تک یہ کھیل بار بار لکھا اور ریکارڈ کیا گیا۔شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی تحریر میں صرف کمال احمد رضوی کی

ذہنی اختراع کا دخل نہ تھا بلکہ انہوں نے اس میں پیش کردہ واقعات اپنے گردونواح کی زندگی سے اخذ کیے تھے۔ اس بات کا اظہار کرتے ہوئے خود کمال احمد رضوی کہتے ہیں:

> ''الف۔نون کے تمام واقعات میرے دیکھے ہوئے ہیں۔ ان میں سے کوئی واقعہ میں نے اپنے تخیل سے نہیں گھڑا۔ تمام واقعات کا تجربہ اور محاصرہ کرنے کے بعد میں نے یہ ڈرامے تحریر کیے اور وہ کامیاب بھی رہے۔'' (۲۷)

اس ڈرامے میں کمال احمد رضوی نے محض مزاح پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اس ڈرامے کا خمیر معاشرتی بے ضابطگیوں، نا انصافیوں، بد دیانتیوں اور ہمارے منفی رویوں ہی سے اٹھایا گیا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ مصنف الن اور ننھے کی گفتگو کے ذریعے ہماری مختلف معاشرتی برائیوں پر شیریں لہجے میں سخت چوٹ کرتا ہے۔ یوں یہ ڈراما طنز اور مزاح کی بہترین مثال بن جاتا ہے۔ نسرین پرویز اس ڈرامے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> "Societal moral vulnerabilities, that is , dishonesty, tuggarg, wide spread exploitation and the hard realities of piration, inequities were highlighted in such a comical and effective manner by the writer that this drama became the most popular show of its time. It did not draw on the prevalent lecherous style of comedy but evolved its own style and diction. The audience were neither, burdened with verbosity nor doused in uncalled for philosophecal grist. The author, perhaps, wanted to depict a real mirror image of the society without being offensive."(۲۸)

ذیلی مکالمے میں مصنف کے تخلیقی مزاح اور شیریں طنز کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ''الف۔نون'' کے کھیل ''ذخیرہ اندوزی'' میں دکھایا یہ گیا ہے کہ الن اور ننھا جو اس ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں۔ عموماً بے کار رہنے کی وجہ سے ہر وقت پیسہ کمانے کے چکروں میں پڑے رہتے ہیں۔ ایک دن وہ دونوں شہر کے سب سے بڑے چینی کے ڈیلر کے پاس جاتے ہیں۔ وہ انہیں ان کا کام سمجھانا شروع کرتا ہے۔ چونکہ الن خاصا ہوشیار انسان ہوتا ہے لہٰذا وہ پہلے سے اس کام کے بارے میں جانتا ہے مگر ننھا چونکہ سیدھا سادہ اور ہمیشہ سچ بولنے والا انسان ہوتا ہے لہٰذا اس کے لیے یہ سب سمجھنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ جب ڈیلر سب کچھ سمجھا چکا ہوتا ہے تو ان دونوں سے پوچھتا ہے کہ:

''سیٹھ: بھئی کوئی بات تم دونوں کی کھوپڑی میں آئی؟

الن: میری کھوپڑی میں تو آ گئی ہے سیٹھ صاحب! پتہ نہیں میرے ساتھی کی سمجھ میں آئی کہ نہیں۔

ننھا: (سادگی سے) نہیں۔ مجھے تو صرف کھوپڑی کی سمجھ آئی ہے۔

سیٹھ: (سمجھانے کے انداز میں) دیکھو ہمیں گورنمنٹ نے جتنی بھی چینی دی تھی وہ ہم نے سب کی سب بازار میں سپلائی کر دی ہے۔

ننھا: (اچانک بول اٹھتا ہے) بکواس کر رہے ہیں آپ سیٹھ صاحب۔ بازار میں چینی کہاں سپلائی کر دی ہے!

الن: دیکھ ننھے! سیٹھ صاحب نے بازار میں ساری چینی سپلائی کر دی ہے۔ ان کے رجسٹر میں بھی لکھا ہوا ہے۔ پھر وہی چینی سیٹھ صاحب نے بلیک میں واپس خرید لی ہے۔

ننھا: (پھر اچانک بولتا ہے) بلیک میں کیوں خریدی؟ آپ کے پاس راشن کارڈ نہیں ہے چاچا جی؟

الن: دیکھ یار ننھے! راشن کارڈ پر چینی پوری نہیں پڑتی۔ اسی لیے جو چینی بازار میں جاتی ہے وہ چینی سیٹھ صاحب ایک روپیہ اضافی دے کر خرید لیتے ہیں۔

ننھا: (حیرانی سے) تو پھر بوری دینے کا کیا فائدہ ہوا؟ آپ سیدھا اس کو روپیہ ہی پکڑا دیتے۔ یہ آپ چینی کو کس چکر میں چکر دے رہے ہیں؟

سیٹھ: (غصے سے) اوئے دیکھو! گورنمنٹ کا آدمی روز آتا ہے اور ہمارا رجسٹر روز چیک کرتا ہے۔ تم دونوں نے کرنا صرف یہ ہے کہ بازار میں جا کر جو چینی ہم نے سپلائی کی تھی، ایک روپیہ منافع دے کر واپس لے آؤ۔

الن: (چونک کر) سیٹھ صاحب، صرف ایک روپیہ کمیشن؟

سیٹھ: اوئے اللہ کے بندے بوریاں بھی تو لاکھوں ہیں اور ویسے بھی تم اکیلے ہی یہ کام نہیں کرو گے، ہم پہلے سے مختلف لوگوں کو، مختلف حلیوں میں اس کام پر لگا چکے ہیں۔

ننھا: بس جی! آپ کے پاس پیسہ ہے، آپ جس آدمی کو جو چاہیں بنا سکتے ہیں۔

سیٹھ: میرے پاس پیسہ بھی ہے اور عقل بھی۔ ہم عقل سے پیسہ

بناتے ہیں۔

نھا: نہیں نہیں۔ عقل سے تو پیسہ نہیں بن سکتا۔ اگر یہ بات ہوتی تو الن آج کروڑ پتی ہوتا (ایک دم اونچی آواز میں بولتا ہے) سیٹھ صاحب یہ جو آپ دوبارہ چینی خریدتے ہیں، اس کا آپ کرتے کیا ہیں؟

سیٹھ: وہ چینی ہم اپنے گوداموں میں رکھ لیتے ہیں۔ جب بازار میں چینی کی قلت پیدا ہو جاتی ہے تو اس چینی کی من پسند قیمت پر جس کو چاہیں بیچ دیتے ہیں۔

نھا: بازار میں مہنگائی صرف ڈیلروں کی وجہ سے ہوتی ہے۔

الن: تو اور کیا! یہ کوٹھیاں، بنگلے اور کارخانے ایسے ہی تو نہیں بن جاتے۔ بھئی اللہ نے کوئی عقل بھی دی ہے۔

نھا: (افسردگی سے) اگر اللہ انہیں تھوڑی سی وطن سے محبت بھی دے دیتا تو یہ جہنم میں جانے سے بچ جاتے۔"(۲۹)

منو بھائی کی تحریر "سونا چاندی" (۸۴۔۱۹۸۳ء) اپنے موضوع اور پیرائے اظہار کے حوالے سے پیش کی جانے والی پی ٹی وی لاہور مرکز کی ایک ایسی لازوال پیش کش ہے جس میں منو بھائی مزاحیہ اسلوب میں لاہور کی معاشرتی زندگی کی مثالی عکس بندی کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہ ڈراما، سیریل نما سیریز ہے جس کی مختلف اقساط میں کہانی تو بدلتی رہتی ہے لیکن "سونا چاندی" کے مرکزی کردار تسلسل کو قائم رکھنے میں مدد دیتے ہیں۔ سونا چاندی گاؤں سے آئے ہوئے زیریں طبقے کے ایسے میاں بیوی ہیں جو تلاش معاش کی غرض سے لاہور آئے ہیں۔ وہ مختلف گھروں میں کام کرتے ہیں۔ یوں لاہور کے مختلف گھرانے، ان کا

طرزِ زندگی، گھریلو مسائل اور رہن سہن ہمارے سامنے آتا ہے۔ چونکہ ڈرامے کی کہانی بہت زیادہ مربوط نہیں لہٰذا اس میں دلچسپی قائم رکھنے کا واحد طریقہ اسلوب کی ظرافت ہی ہو سکتی تھی۔ یہ ظرافت واقعاتی بھی ہے تاثراتی بھی اور مکالماتی بھی۔ زبان و بیان کے سلسلے میں اردو اور پنجابی کی گھلاوٹ، جملاتی ساخت، الفاظ کا غلط تلفظ اور اندازِ تخاطب مزاح پیدا کرنے کا کام کرتے ہیں۔ جبکہ واقعات میں سونا چاندی کی حماقتیں، مسکراہٹوں کو قہقہوں میں بدلنے کا کام کرتی ہیں۔ ہر اس موقع پر جہاں سونا اور چاندی شہریوں کے رہن سہن پر حیران ہوتے ہیں، مزاح کے واقعات کے امکانات روشن ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً ایک موقع پر ایک گھر کا ڈرائیور جو سونا چاندی کو گاؤں سے لایا ہے انہیں گھر کی مالکن کے پاس ملازمت کے لیے لے جانے سے پہلے مالکن کی طبیعت سے آگاہ کرتا ہے تو سونا چاندی کا ردِعمل اور گفتگو دلچسپ صورتحال پیدا کرتے ہیں۔ منظر میں ڈرائیور کے ساتھ اس کی بیوی بھی ہے جسے سونا اور چاندی آپا کہہ کر مخاطب کرتے ہیں۔

”آپا: بیگم صاحبہ ایک تو شور پسند نہیں کرتیں، دوسرا گندگی کو سخت ناپسند کرتی ہیں، تیسرا بدتمیزی برداشت نہیں کرتیں، چوتھا ہنسی مذاق سے انہیں نفرت ہے اور پانچواں اگر ان کی بات ٹوکی جائے تو وہ پسند نہیں کرتیں۔

چاندی: بیگم صاحبہ کوئی چیز ”پسند“ بھی کرتی ہیں یا نہیں۔

ڈرائیور، آپا: (دونوں ایک ساتھ بولتے ہوئے) ہاں! خاموشی، صفائی، تمیز، تہذیب، فرمانبرداری۔

چاندی: (سوچتے ہوئے) یہ آخری چیز کی سمجھ نہیں آئی (دوہرانے کی کوشش کرتی ہے) پھمابردا.............

آپا: (تصحیح کرتی ہے) فرمانبرداری۔

ڈرائیور: بھئی فرمانبرداری کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ جو کام کہا جائے، فوراً کیا جائے۔

سونا: ہم دونوں یہ کام آپس میں بانٹ لیں گے۔

چاندی: وہ کیسے؟

سونا: وہ ایسے کہ خاموش، صفائی، تہذیب اور تمیز، یہ سارے کام میرے، پیچھے صرف ایک فرمانبرداری رہ جاتی ہے۔ وہ تم کر لینا (چاندی کی طرف دیکھ کر مسکراتا ہے)

چاندی: میں تو اوکھی سوکھی ہو کے کرلوں گی پر تم سے کچھ نہیں ہوگا۔

سونا: (دونوں ہاتھ کمر پر رکھتے ہوئے) کیوں؟

چاندی: اس لیے کہ خاموش تم رہ نہیں سکتے۔ کام کا تمہیں پتہ نہیں۔ تمیز تم جانتے نہیں۔ تہذیب تمہارے نیڑے سے نہیں لنگی۔

(سونا سمیت سب مسکراتے ہیں)

آپا: (بیگ اٹھاتے ہوئے) چلو جلدی کرو، وہ لوگ ناشتہ کر چکے ہوں گے۔

چاندی: لے جی! میں تو تیار ہوں (اپنے بال سنوارتی ہے)

ڈرائیور: (اپنی واسکٹ ٹھیک کرتے ہوئے) ہاں تو میں بھی تیار ہوں۔

سونا: (قمیض درست کر کے، جوشیلے انداز میں) میں بھی تیار

ہوں!

ڈرائیور: (سونا کے گلے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے) بھئی اپنا

بٹن تو بند کرو، (دوہراتا ہے) تیار ہو! اکڑ رہے ہو!

(سونا قمیض کا بٹن کرتا ہے)

چاندی: (دوپٹہ سر پر لیتے ہوئے) کرلے اوپر والا، وہ گلیڈے والا۔

(سب مسکراتے ہوئے منظر سے نکل جاتے ہیں)"(۳۰)

"سونا چاندی" لاہور کے ظریفانہ اسلوب کی نمائندہ مثال ہے جبکہ انور مقصود کی تحریر "آنگن ٹیڑھا" (۱۹۸۴ء) کراچی کے لطیف اسلوب کی علامت ہے۔ "سونا چاندی" کے بعد پی ٹی وی کے کراچی مرکز نے طنز و مزاح کے ڈراموں میں ایک بہترین اضافہ "آنگن ٹیڑھا" کی صورت میں کیا۔ "سونا چاندی" کی طرح "آنگن ٹیڑھا" کی کہانی بھی۔ کہانی سے زیادہ کرداروں اور واقعات کی بدولت دلچسپ ہوتی ہے۔ محبوب احمد، اس کی بیوی، چودھری صاحب، ان کی بہن سلطانہ بیگم اور محبوب احمد کے ملازم اکبر کی زبان سے ادا ہونے والے مکالمات ہمارے معاشرے کے بہت سے سیاسی اور سماجی رویوں پر شگفتہ تنقید کی مختلف صورتیں ہیں۔ ڈرامے کا پلاٹ بالکل مختصر سا ہے۔ محبوب صاحب ملازمت سے ریٹائرمنٹ کے بعد گھر پر ہی مقیم ہوتے ہیں۔ اولاد نہ ہونے کے باعث معمولاتِ روز و شب کی ایک بڑی سرگرمی میاں بیوی کی نوک جھونک ہے۔ گھر کے ملازم اکبر کو گھر کا ایک فرد ہی تصور کیا جاتا ہے۔ چنانچہ بیگم صاحبہ اور صاحب جی کے ساتھ ہونے والی اس کی گفتگو بھی شیریں اور ترش ذائقے بدلتی رہتی ہے۔ ایک شاعر محبوب صاحب کے گھر پر Paying Guest کے طور پر رہتا ہے جو ہر وقت اپنی شاعری کے لیے مدح سرا سامعین ہی ڈھونڈتا رہتا ہے۔ چودھری صاحب محبوب صاحب کے ہمسائے ہیں۔ ان کی بہن سلطانہ بیگم محبوب احمد کو پسند کرتی ہے۔ یوں اپنے دور کا یہ معروف کھیل ان کرداروں کی نوک جھونک، روٹھنے منانے، ہنسنے ہنسانے اور بات ہی بات

میں سنجیدہ چوٹ کرنے کے عمل سے عبارت ہے۔

ایک موقع پر محبوب صاحب کونسلر کے انتخاب میں کھڑے ہونے کا فیصلہ کرتے ہیں۔ان کے مخالفین تقریروں پر تقریریں کر رہے ہیں لیکن محبوب صاحب گھر پر مطمئن بیٹھے ہیں۔ان کا ملازم اکبر انہیں انتخابی مہم شروع کرنے اور تقریریں کرنے پر اکساتا ہے اور وہ اکبر کا جی خوش کرنے کے لیے فوراً ہی ٹہلتے ٹہلتے طنزیہ اور تفریحی نوعیت کی زعفران زار تقریر کرنے لگتے ہیں۔اکبر اور محبوب صاحب کا یہ مکالمہ ادبی مزاح اور لطیف طنز کی عمدہ مثال ہے:

''محبوب: معزز خواتین السلام علیکم اور حضرات......!

اکبر: حضرات کیا معزز نہیں ہوتے؟ (کبوتر ہاتھ میں پکڑ کر اسے سہلانے لگتا ہے)

محبوب: (اکبر کی بات کو نظر انداز کرتے ہوئے مسکرا کر اپنی تقریر جاری رکھتا ہے) بھئی میں آپ کے محلے سے کونسلر کا الیکشن لڑ رہا ہوں اور میرا پیدائشی نشان لوٹا ہے۔

اکبر: (تصحیح کرتا ہے) انتخابی نشان لوٹا ہے۔ پیدائشی نشان تو آپ کے کلّے پر ہے۔

محبوب: (مسکراتے ہوئے) معاف کیجیے گا۔انتخابی نشان لوٹا ہے اور میں امید سے ہوں کہ......

اکبر: (بات کاٹ کر) نا...... مجھے امید ''ہے''!

محبوب: (ہنستے ہوئے) جی! اور مجھے امید ہے کہ اگر میں کونسلر منتخب ہو گیا تو ہمارے محلے کا پانی، کس یاور محلے میں ختم ہوگا۔

اکبر: (خوش ہوکر تالیاں بجاتا ہے جبکہ اس کے ہاتھ میں کبوتر ہے)
ویری گڈ، ویری گڈ!

محبوب: کبوتر مت بجاؤ!۔ پرسوں بھی تم نے تین مار دیتے تھے۔
(اکبر جھینپتے ہوئے کبوتر کو واپس دڑبے میں رکھ دیتا ہے)

محبوب: (ٹہلنا شروع کر دیتا ہے) ہاں تو میں کہہ رہا تھا۔ اگر میں کونسلر ہوگیا تو آپ کے محلے کا پانی ...... کسی اور محلے میں بند ہوگا۔ آپ کے محلے کی بجلی ...... کسی اور محلے میں گرے گی۔ اور آپ کے محلے کے ٹیلی فون ...... کسی اور محلے میں کٹیں گے اور آپ کے محلے کے چور ...... کسی اور محلے میں چوری کریں گے۔ مجھے یاد رکھیئے یعنی ...... (اکبر کی طرف دیکھتا ہے)

اکبر: اپنے انتخابی نشان (لوٹا اٹھا کر اسے بجاتے ہوئے) لوٹے کو یاد رکھیے۔
(دونوں ہنسنے لگ جاتے ہیں کہ اندر سے بیگم صاحبہ اکبر کو آواز دیتی ہیں)

بیگم صاحبہ: (چیخ کر) ارے کہاں مرگیا؟

اکبر: (گھبراتے ہوئے) ارے شرپسندی کی آواز آ رہی ہے......'' (۳۱)

مزاحیہ ڈراموں کی ذیل میں ''آنگن ٹیڑھا'' کے بعد ناظرین میں مقبول ہونے والا مزاحیہ ڈراما

اسلام آباد مرکز کی پیشکش ''گیسٹ ہاؤس'' (۱۹۸۷ء) ہے۔اس ڈرامے کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کی ۵۶ اقساط پی ٹی وی سے نشر کی گئیں اور اس کے بعد بھی یہ ڈراما قند مکرر کے طور پر پیش کیا جاتا رہا۔ ''گیسٹ ہاؤس'' کی کہانی ''سونا چاندی'' کی طرح چند کرداروں کی بدولت مربوط ہوتی ہے۔ ''سونا چاندی'' میں سونا اور چاندی کہانی میں تسلسل کی بنیاد ہیں اور ''گیسٹ ہاؤس'' میں وہ ''گیسٹ ہاؤس'' جہاں مختلف لوگ جز وقتی طور پر آ کر ٹھہرتے ہیں، کہانی کے تسلسل کا ضامن ہے۔

کہانی کی دلچسپی قائم رکھنے میں شمیم، بیگم شمیم (گیسٹ ہاؤس کے مالکان)، ریمبو (جمعدار)، مراد (ویٹر) اور نوید (منیجر) اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ گیسٹ ہاؤس کی اپنی کوئی کہانی نہیں جس طرح مہمان سرائے میں آنے والا ہر مہمان اپنی کہانی ساتھ لاتا ہے اسی طرح گیسٹ ہاؤس کے مہمانان اپنی کہانیاں ناظرین کو سنا کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ان کہانیوں میں گھریلو جھگڑوں سے لے کر جرائم پیشہ افراد کی مجرمانہ سازشوں تک ساری کہانیاں شامل ہیں۔

کھیل میں مزاح اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ریمبو، مراد اور مسز شمیم منظر پر آتے ہیں۔ مراد کا ٹپ لینے کا انداز، ریمبو کی حماقتیں اور انگریزی فلموں کے ہیرو جان ریمبو کی نقل کرتے ہوئے یہ کہنا کہ ''مائی نیم از ریمبو، ریمبو۔ جان ریمبو سلور سٹالیون، کا کروچ کلر'' آج بھی لوگوں کو یاد ہے۔ ہوٹل کے عملے کی مسز شمیم کے ساتھ نوک جھونک بھی ڈرامے میں مزاح پیدا کرنے کا عمدہ ذریعہ ہے۔ ذیل کا مکالمہ ملاحظہ کیجئے۔ جس میں مسز شمیم گیسٹ ہاؤس میں ہونے والی بدانتظامیوں پر ریمبو کو ڈانٹ رہی ہے۔

''(بیگم شمیم سیڑھیاں اتر کر کاؤنٹر کی طرف جا رہی ہیں۔

ریمبو ان کے پیچھے ہاتھ باندھے آ رہا ہے)

بیگم صاحبہ: (غصے سے) یہ شکایتیں، وہ شکایتیں، شکایتیں ہی شکایتیں، شکایتیں ہی شکایتیں......

ریمبو: بیگم صاحبہ جی یہ کچھ زیادہ شکایتیں نہیں ہو گئیں؟

بیگم: (مزید غصّے سے) بکواس بند کرو۔ وہ گیا وہ سوٹ لے آیا۔ تم گئے تم بوٹ لے آئے۔ (کاؤنٹر پر ہاتھ مارتے ہوئے) کس کو دیے ہیں بوٹ؟

ریمبو: بیگم صاحبہ جی میں مراد تھوڑی ہوں جی! میرا نام ریمبو ہے جی۔ مائی نیم از ریمبو، ریمبو، جان ریمبو (مخصوص انداز میں بالوں کو پھونک سے اڑاتا ہے)

میں نے تو جی خود اپنے ہاتھوں سے اسے بوٹ دیئے ہیں جی!

بیگم: کس کے ہاتھوں میں؟

ریمبو: جس نے مجھے دیئے تھے جی!

بیگم: کس نے دیئے تھے؟

ریمبو: جس سے میں نے لیے تھے جی!

بیگم: جس نے، کس نے، کس نے کیا؟

ریمبو: وہی جی جس نے مجھے دیئے تھے!

بیگم: کیا کیا! یہ بالکل غلط بات ہے، شمیم تم سے صحیح نمٹتا ہے۔ کان تمہارے پکڑائے گا ناں تو تم سیدھے ہو جاؤ گے۔ ایویں خوامخواہ میں دماغ خراب کر رہی ہوں۔ تنخواہ کٹے گی ناتمہاری پھر ٹھیک ہو گے۔

ریمبو: (دہراتے ہوئے بڑبڑاتا ہے) دماغ خراب کر رہی ہوں

......ایک تو یہ امیر آدمیوں کو تنخواہ کاٹنے کا بہت شوق ہوتا ہے (یہ کہتے ہوئے وہ اوپر جانے کے لیے مڑتا ہے تو سیڑھیاں اترتے ایک مہمان سے ٹکرا جاتا ہے)

مہمان: (سمجھانے کے انداز میں) ارے یار...... دیکھ کے چلا کرو نا بھائی!

ریمبو: (غصے سے) آپ کی تنخواہ کٹی ہونا تو میں دیکھتا ہوں آپ کیسے دیکھ کے چلتے ہیں۔

(مہمان مسکرانے لگ جاتا ہے اور ریمبو بڑبڑاتا ہوا سیڑھیاں چڑھتا ہے)" (۳۲)

کراچی مرکز کی پیش کش "چھوٹی سی دنیا" مزاحیہ ڈراموں کی فہرست میں مختصر مگر یادرہ جانے والی سیریل ہے۔ عبدالقادر جونیجو کی تحریر کردہ ڈراما سیریل میں ہلکے پھلکے انداز میں یہ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ بیرون ملک وقت گزارنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہم اپنے رواج اور روایات کو بھلا ڈالیں۔ اگر ہم ایسا کرلیں تو ہمیں بھی اسی قسم کی مشکلات کا سامنا کرنا ہوگا جو مراد علی خان کو چھ سال انگلینڈ گزارنے کے بعد اپنے گاؤں واپسی پر درپیش ہوتی ہیں۔ مراد علی خان چھ سال بعد اپنے گاؤں واپس آتا ہے سب لوگ استقبال کے لیے سٹیشن پہنچتے ہیں۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ گاؤں کے ریت رواج بالکل بھلا چکا ہے۔ اس کی مغرب زدہ عادات اور گاؤں والوں کا بھولا بھالا روّیہ ڈرامے میں واقعاتی مزاح کا سبب بنتا ہے۔ ایک موقع پر مراد صبح کے وقت سیر کے لیے کھیتوں کو جاتا ہے تو اسے ورزش کرتے دیکھ کر معصوم دیہاتی اسے پاگل تصوّر کرتے ہیں۔ بیوی اسے سمجھانے کو پہنچتی ہے تو صورت کچھ ایسی بنتی ہے کہ مراد بیوی کو اور بیوی مراد کو پاگل سمجھنے لگتی ہے۔ جب وہ محسوس کرتا ہے کہ دیہاتیوں کے ساتھ رہنا اس کے لیے ممکن نہیں تو وہ اپنی بیوی کے ہمراہ کراچی

جانے کا فیصلہ کر لیتا ہے لیکن بھورا، سلمان بھائی اور بھائی رمضان سخت جدوجہد کے بعد اس کو منا لیتے ہیں اور اسے گاؤں واپس لے آتے ہیں۔ ڈرامے میں مراد علی خان کی انگریزی عادات اور دیہات والوں کا ان پر معصوم ردعمل مختلف مقامات پر لطیف مزاح پیدا کرتا ہے۔ ایک موقع پر گاؤں والے مراد علی خان اور جانو جرمن جسے دیہاتی بہت پڑھا لکھا تصور کرتے ہیں کا انگریزی بولنے کا مقابلہ کرواتے ہیں۔ جس میں مراد کی جھنجھلاہٹ اور گاؤں والوں کا بھولپن دلچسپ صورتحال پیدا کرتا ہے:

"(چاچا سلمان مقابلے کے اصول وضوابط بتا کر جانو جرمن کو پہلے تین سوال کرنے کی دعوت دیتا ہے)

جانو جرمن: (ساتھی سے مشورہ کرنے کے بعد) ڈیڈ!

مراد علی: (کچھ نہ سمجھتے ہوئے اس کا سوال دہراتا ہے) ڈیڈ؟؟؟ (اپنی بوٹھیک کرتا ہے)

مراد کا ساتھی: (مراد کی ہمت بندھاتے ہوئے) آ۔آ۔آ مراد علی۔ بہت آسان سوال ہے۔ شاباش۔ (زمین پر ہاتھ مارتا ہے) ارے آ نا مراد علی!

کوڑا خان: اڑے جانو جرمن نے تمہارے صاب کے ہتھ پاؤں ٹھنڈے کر دیے (قہقہہ لگاتا ہے۔ جانو جرمن کے ساتھی خوشی سے نعرے لگاتے ہیں)

سلمان: (لاٹھی زمین پر مارتے ہوئے) ارے چپ!

مراد علی: (جانو جرمن سے) وٹ ڈو یو مین بائی "ڈیڈ؟" (مراد علی کے ساتھی واہ واہ کرتے ہیں)

سلمان: (سب کو ہاتھ کے اشارے سے منع کرتا ہے) بس۔بس۔بس!

(جانو جرمن سے مخاطب ہو کر) جانو جرمن! ابھی دوسرا سوال کرو۔

جانو جرمن: (انگریزی انداز میں) وائی؟

مرادعلی: (پھر پریشان ہو کر زیرلب بڑبڑاتا ہے) وائی!!!

جانو جرمن کا ساتھی: (کھڑے ہو کر) ارے اب بتاؤ......اب بتاؤ......اب بتاؤ (ناچنے لگتا ہے)

سلمان: (جانو کے ساتھی کو بیٹھنے کا اشارہ کر کے مرادعلی سے مخاطب ہوتا ہے)

صاب اب اتنی دیر تو نہ لگاؤ!

(مراد کی جگہ اس کا ساتھی رمضان بولتا ہے......)

رمضان: کیوں بھئی کیوں، اتنی دیر کیوں نہ لگائے؟ آخر انگریجی بولی کا مُلاّ کھڑا ہے، بندہ ڈھوک بجا کر (میز پر ہاتھ مارتا ہے)، سوچ سمجھ کر جواب دے گا۔

مرادعلی: (رمضان کو ہاتھ کے اشارے سے چپ کروا کر جانو سے مخاطب ہوتا ہے) آئی ڈونٹ انڈرسٹینڈ یور کویسچن!

(مراد کے ساتھی دوبارہ خوشی سے نعرے لگاتے ہیں۔ مراد حیرانی سے ان سب کو دیکھتا ہے)

سلمان: خاموش خاموش۔ (جانو سے مخاطب ہو کر) جانو جرمن صاب! تیسرا سوال۔

جانو جرمن: ویئر؟ (Where)

مرادعلی: (تنگ آ کر سر کو جھٹکا دیتا ہے) او مائی گوڈ!

(جانو سے مخاطب ہو کر) آر یو اے کریزی مین؟

(مراد کے ساتھی دوبارہ خوشی سے ناچنا شروع کر دیتے

ہیں)............''(۳۳)

طنزیہ اور مزاحیہ ڈراموں کے سلسلے میں پشاور مرکز کا پیش کردہ ڈراما سیریز ''جھوٹ کی عادت نہیں مجھے'' ایک ایسا ڈراما ہے جس نے اس ذیل کے ڈراموں میں پشاور مرکز کو دیگر مراکز کے برابر لا کھڑا کیا۔ ''سونا چاندی'' اور ''گیسٹ ہاؤس'' کی طرح ڈراما سیریز ''جھوٹ کی عادت نہیں مجھے'' میں بھی مرکزی کردار کی بدولت کہانی میں تسلسل برقرار رہتا ہے۔ ''داجی'' گھر کے بزرگ ہیں۔ چونکہ ان کے پاس کرنے کو اور کوئی کام نہیں لہٰذا وہ نا صرف گھر کے ہر معاملے میں مداخلت کرتے ہیں بلکہ گھر سے باہر نکلتے ہیں تو بھی کسی نہ کسی سے ان کی زعفرانی تکرار ہو ہی جاتی ہے۔ اپنی اقدار اور روایات کے علمبردار ہونے کے ساتھ ساتھ 'داجی' کسی غلط بات پر چپ نہیں رہ سکتے۔ کیونکہ ان کا کہنا ہے کہ ''جھوٹ کی عادت نہیں مجھے''۔ مندرجہ ذیل مکالمے میں بھی کچھ ایسی ہی صورتحال دیکھنے کو ملتی ہے:

''(داجی اپنے خاندان کے ہمراہ کہیں جانے کے لیے

بس میں سوار ہو رہے ہیں)

داجی: (بس کے دروازے میں کھڑے ہو کر سواریوں کو مخاطب

کرتے ہوئے)

سلام ہے میز بانو!

(اپنے بیٹے کو سب سے پچھلی سیٹ پر بھیج کر داجی خود

ڈرائیور کی بالکل پچھلی سیٹ پر بیٹھ جاتے ہیں)

ڈرائیور: (داجی کو اس سیٹ پر بیٹھتا دیکھ کر) اوئے، اوئے اوئے!

داجی: (ڈرائیور کے پکارنے پر اچانک اسے دیکھتے ہیں)
اوئے، یہ تو ڈرائیور ماما ہیں۔(ہنستا ہے)

ڈرائیور: پیچھے، پیچھے، پیچھے (ہاتھ سے اشارہ کرتا ہے) بک ہیں یہ سیٹیں۔

داجی: کس طرح بک ہیں وائے! کون بیٹھا ہے یہاں؟

ڈرائیور: (سیٹ سے اٹھتے ہوئے) دیکھو وائے یہ پبلک ٹرانسپورٹ ہے، سمجھے؟

داجی: (مضبوطی سے) پھر تو میں بالکل نہیں سمجھا! (داجی بھی کھڑے ہو جاتے ہیں)۔
سمجھ گئے!

ڈرائیور: جہاں ہم بٹھائیں گے وہیں بیٹھنا پڑے گا، سمجھے!

داجی: (اونچی آواز میں) اور تم بھی خوب اچھی طرح سمجھ لو، کرایہ دیتا ہوں، جہاں میری مرضی ہوگی وہیں بیٹھوں گا۔
سمجھ گئے۔

(داجی کے دونوں بیٹے جو سب سے پچھلی سیٹ پر بیٹھے ہیں، ڈرائیور کی بدتمیزی سے غصّے میں آ کر اٹھنے لگتے ہیں)

زرولی: (ڈرائیور سے) ڈرائیور صاب! زبان کو لگام دو ورنہ......
(سیٹ سے اٹھنے لگتا ہے)

داجی: (زرولی سے) وائے لاکا! تم آرام سے بیٹھو، میں اکیلا

کافی ہوں ان کے لیے۔ (ڈرائیور کی طرف مڑتا ہے)
(داجی کی بیوی جو بالکل ان کی پچھلی سیٹ پر بیٹھی ہے، ان کو کھینچ کر سیٹ پر بٹھاتی ہے)

داجی: (سیٹ پر تقریباً گرتے ہوئے) وائے تمھیں کیا تکلیف ہے وائے؟

بیوی: (تنگ آ کر) ہر جگہ لڑتے ہی رہتے ہو۔

داجی: (اس کی بات کو نظر انداز کرتے ہوئے) تم اپنا منہ چھپاؤ! (ہاتھ سے اس کا برقع اس کے منہ پر ڈھلکا دیتا ہے)

ڈرائیور: دیکھو چاچا!

داجی: کیا چاچا وائے؟

ایک شخص: خدا کی قسم، کوئی پہلی بار ٹکرا ہے ڈرائیور سے بات کرنے والا۔

ڈرائیور: (داجی کو سمجھانے والے انداز میں) دراصل اگلے سٹاپ پر کچھ سرکاری افسر آئیں گے، ان کے لیے رکھی ہیں یہ سیٹیں۔ سمجھے!

داجی: (سیٹ سے کھڑا ہوتے ہوئے سواریوں کو مخاطب کرتا ہے) لو بھائیو! اور سنو! یہ سیٹیں وزیروں اور افسروں کے لیے بک ہیں۔ افسری ...... (سب سواریاں ہنسنے لگ پڑتی ہیں) (ڈرائیور سے مخاطب ہو کر)

کیوں! وزیروں اور افسروں کے سینگ ہوتے ہیں؟
آسمان سے اتری ہوئی مخلوق ہیں؟ دیکھتا ہوں، مجھے کون
اٹھاتا ہے۔(زور دیتے ہوئے) یہاں سے!

تیسرا شخص: (ڈرائیور سے) ارے بھائی! اب چلونا! ہم کوئی سیر
کرنے نہیں نکلے ہوئے گھر سے۔

داجی: (بیٹے سے مخاطب ہوکر) یار لاکا زرولی۔ اب وہ دوسرا
مشروٹ کمار کہاں گیا؟ (بس کے دروازے کی طرف
اشارہ کرتا ہے)

زرولی: (تعجب سے) مشروٹ کمار! کون مشروٹ کمار لاکا؟

داجی: وائے کنڈ یکٹر وائے!

(اتنے میں کنڈیکٹر بس میں چڑھتا ہے)

ایک شخص: (کنڈ یکٹر کو دیکھتے ہوئے) یہ اچھا خطاب دیا ہے اس کو!

(سب لوگ ہنسنے لگتے ہیں)............''(۳۴)

طویل دورانیے کے کھیلوں میں بہت کم مزاحیہ کھیل پیش کیے گئے۔ ان میں معیاری کھیلوں کا تناسب کل تعداد سے بھی بہت کم ہے۔ گزشتہ اوراق میں انور مقصود کے کھیل ''مرزا اینڈ سنز'' اور عمران اسلم کے ''روزی'' کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ مذکورہ دونوں ڈراموں کی طرح انور مقصود کا تحریر کردہ طویل دورانیے کا کھیل ''ہالف پلیٹ'' (۱۹۹۳ء) بھی میعاری طنز اور مزاح کی ایک اچھی مثال ہے۔ 'مرزا خلیل الدین بریلوی'، ان کی بیوی بانو بیگم، بیٹا منصور اور نوکر مولا بخش کی نوک جھونک۔ بانو بیگم کی جلی کٹی باتوں اور مرزا صاحب کی لطیفہ گوئی کے در پردہ ہمارے معاشرے کی ایک ایسی حقیقت پر طنز کیا گیا ہے جس میں ادیب کی

کوئی عزت نہیں رہی۔ اس کی تخلیقیت اور قدرتِ کلام کھوکھلی واہ واہ کا سبب تو بن سکتی ہے لیکن پیٹ کی آگ ٹھنڈی نہیں کر سکتی۔ ڈراما ہمارے سامنے یہ صورت بھی لاتا ہے کہ ہمارے ادیب اور شاعر بھی کچھ اسی طرح تن آسان اور فراغت پسند ہو گئے ہیں کہ وہ بھی لفظوں کا کھانا چاہتے ہیں۔ یہ سب صورتحال اس قدر دلچسپ اور لطیف انداز میں بیان کی گئی ہے کہ ایک لحہ کو نظر ٹیلی ویژن کی سکرین سے ہٹ نہیں پاتی۔

مذکورہ حقائق کے علاوہ انور مقصود نے مسز کلیم کے ذریعے ہمارے موجودہ ادبی معیار پر بھی مثالی انداز میں طنز کیا ہے۔ ہمارے آج کے بہت سے ادیب اپنے تخلیقی معیار پر غور کیے بغیر سراہے جانا چاہتے ہیں۔ انور مقصود نے ان تمام امور پر مزاح کے پیرائے میں تنقید کی ہے۔ ذیل کا مکالمہ ملاحظہ کیجیے:

"(مرزا، بیگم کلیم کی اصلاح کے لیے لائی گئی غزل کا مطالعہ کرنے کے بعد بیگم کلیم سے مخاطب ہو کر)

مرزا: (کاغذ کی طرف دیکھتے ہوئے) بڑی ترقی کی ہے بھئی آپ کے اشعار نے۔ مگر مجھے یہ کہتے ہوئے افسوس ہو رہا ہے کہ......

بیگم کلیم: (بات کاٹتے ہوئے) کیوں؟ کیا غزل وزن سے گری ہوئی ہے؟

مرزا: جی نہیں ...... یہ غزل وزن سے نہیں البتہ شرم سے گری ہوئی ہے۔

بیگم کلیم: کیا مطلب ہے مرزا صاحب! کیا خرابی ہے اس غزل میں؟

مرزا: (دہراتے ہوئے) کیا خرابی ہے اس غزل میں ...... (اٹھتے ہوئے) ساتوں اشعار نا قابل طباعت، نا قابل

سماعت، ناقابلِ ضمانت! ارے اردو ادب میں کسی مرد شاعر نے ایسی شاعری نہیں کی جیسی آپ نے کی ہے۔ ارے آپ کے اشعار کے سامنے منٹو کا سارا کام چیونٹا ہے چیونٹا۔ اور فہمیدہ ریاض کی شاعری چنا، وہ بھی بھنا! ارے یہ اشعار جرأت کے منہ پر طمانچہ ہیں طمانچہ!

بیگم کلیم: لیکن مرزا صاحب انہی ساتوں اشعار نے تو دہئی کا مشاعرہ لوٹ لیا تھا۔ سٹیج پر لوگ چیخ چیخ کر، واہ واہ کر رہے تھے۔

مرزا: سنیے! ایسے اشعار سٹیج پر بیٹھ کر نہیں، مچان پر چڑھ کر سنائے جاتے ہیں (کاغذ اسے پکڑاتے ہوئے) یہ رکھو۔ یہ رکھو۔ اس سے پہلے کہ بیگم ان کو دیکھے اور میرا دوغزلہ بنا دے۔ ان کو اپنے پاس رکھو۔ ارے ان شعروں کی اصلاح تو سرکس کے شیر کی طرح ہاتھوں میں ہنٹر لے کے شاعرہ کے ہنٹر مار مار کے کرنی چاہیے اور ہر شعر کی اصلاح کے بعد شاعرہ اچک کر سٹول پر بیٹھ جائے۔

بیگم کلیم: (غصے سے) میں جارہی ہوں مرزا صاحب۔ مجھے دکھ سے کہنا پڑتا ہے کہ آپ کی حرکات، آپ کی سکنات، آپ کی سوچ سے بالکل مختلف ہیں۔ میرے شعر گندے نہیں ہیں۔ آپ کا مغز گندا ہے۔ معاف کیجئے میں" آپ کہہ

گئی'' (زور دے کر) ''تمہارا'' مغز گندا ہے۔ (جانے کے لیے مڑتی ہے)

مرزا: (بڑبڑاتے ہوئے) ارے گھٹیا ہوٹلوں میں کھانے کھا کھا کر تمہاری زبان بھی گھٹیا ہوگئی ہے۔ مغز سے کیا مطلب ہے؟

بیگم کلیم: خدا حافظ۔

مرزا: ٹھہرو!

(بیگم کلیم رک جاتی ہے مگر چہرہ بدستور دروازے کی طرف ہے)

بیگم کلیم: مگر کیوں؟

مرزا: میں تمہارا آخری دیدار کرنا چاہتا ہوں۔ پتہ نہیں تم اس کے بعد اصلاح کے لیے آؤ یا نہ آؤ۔

بیگم کلیم: (مڑتے ہوئے) کراچی استادوں سے بھرا پڑا ہے۔ (زور دے کر) استاد تاڑو!

مرزا: (سوالیہ انداز میں) تاڑو؟

بیگم کلیم: جتنا آپ مجھے دیکھتے تھے، اس سے آدھا بھی اگر میری شاعری کو دیکھتے تو آج میں صف دوئم کی شاعرہ ہوتی۔ اپنا یہ ادبی خلعہ اتار پھینکیے۔ بڑے آن بان والے بنتے ہیں۔ پلنگ کی بان کی طرح آپ کی آن میں بھی جھول آ گیا ہے۔

(بیگم کلیم غصے سے پیر پٹختی باہر چلی جاتی ہے)''(۳۵)

المختصر پاکستان ٹیلی ویژن نے ٹیلی ویژن کے تفریحی مقاصد کو پورا کرتے ہوئے ناظرین کو معیاری مزاح سے لطف اندوز ہونے کا موقع دیا۔ اس ضمن میں پیش کیے گئے طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے بلاشبہ اردو ادب میں طنز و ظرافت کے تخلیقی نمونوں میں صحت مند اضافہ ہے۔ اردو ڈرامے کی صنف ان کھیلوں سے پہلے اور دورِ حاضر میں ٹیلی ویژن سے ہٹ کر ایسا معیاری مزاح پیش کرنے کبھی کامیاب نہیں ہوئی۔ اردو ڈرامے کے ناقدین نے اس حقیقت پر دفتر کے دفتر لکھ ڈالے کہ اردو ڈرامے کا مزاح ادبیت سے کوسوں دور ہے اور سٹیج پر پیش کیے جانے والے مزاح میں مزاح سے زیادہ تمسخر، عامیانہ پن اور ابتذال نظر آتا ہے۔ مزاح میں غیر تخلیقی رجحان کا یہ حال ہے کہ مزاح پیدا کرنے کے لیے ایسے مناظر تخلیق کیے جاتے ہیں جن کا مزاح سے کوئی تعلق نہیں لیکن ناقدین کی ایسی تمام تر تنقیدات بھی اردو سٹیج ڈرامے کے مزاح کو راہِ راست پر نہ لاسکیں۔ اگر آج کے سٹیج ڈرامے کی بات کی جائے تو حالات پہلے سے بھی کہیں زیادہ دگرگوں ہو چکے ہیں۔ اب مزاح کے نام پر سیدھی سادی جگت بازی اور بھانڈ پن کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔

> ''بڑے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ ہمارے سٹیج کے لوگ مزاح کا مطلب ہی بھول گئے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کا تمسخر اڑانے کو مزاح کے مترادف سمجھتے ہیں۔ ایسا بھونڈا مذاق جس میں نا عمر کا لحاظ رکھا جاتا ہے نہ جنس کا۔ جب میں اپنے سٹیج کے مزاح کا یہ انداز دیکھتا ہوں تو سوچتا ہوں کہ ہمارے بڑے بوڑھے تو اپنے دور کے تھیٹر کے مزاح پر بہت نالاں ہوتے تھے۔ اگر ان کا واسطہ آج کے تھیٹر سے پڑ جاتا تو ان پر کیا گزرتی۔ اس دور میں پاکستان ٹیلی ویژن کے طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے ہی، مزاح کی وہ معیاری شکل ہیں جن کو فیملی کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔'' (۳۶)

دلچسپ بات یہ ہے کہ پاکستان ٹیلی ویژن کے مزاحیہ ڈراموں کے لیے شروع میں معیار کی کسوٹی سٹیج ہی تھی۔ لیکن ٹیلی ویژن کے لکھنے والوں نے شروع سے یہ محسوس کرلیا تھا کہ سٹیج کا مزاح ظاہری طور پر

خواہ کتنے ہی قہقہوں پر منتج ہو، اسے ادبی مزاح تصور نہیں کیا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ شروع سے لے کر آج تک پاکستان ٹیلی ویژن کے تمام طنزیہ اور مزاحیہ کھیل ہمیشہ ادبی معیار پر پورا اترتے رہے ہیں۔ یہ وہ مزاح ہے جس میں ادبی ظرافت کی شگفتگی اور شیرینی بھی ہے اور مہذب طنز کی ترشی بھی۔ کمال احمد رضوی، اطہر شاہ خان، انور مقصود، عطاء الحق قاسمی، امجد اسلام امجد، منو بھائی، شعیب ہاشمی اور ایسے دوسرے لکھنے والوں نے اردو ادب کی طنزیہ اور مزاحیہ روایت میں ٹیلی ویژن ڈراما کے ذریعے معیاری اضافہ کیا۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مؤلف۔قومی انگریزی اردو لغت، ص ۹۴۳

۲۔ The New Caxton Encyclopedia, Vol. 10, Compiled by William Caxton, (London, Macmillan, 1983), P.3127

۳۔ Encyclopedia Britanica, Vol.6, 15th Ed., (USA., Encyclopedia Britanica Inc. 1986), P.147

۴۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد ۲۰ (لاہور: جامعہ پنجاب، ۱۹۶۴ء)۔۱۹۹۳ء)، ص ۵۰۶

۵۔ یوسفی، مشتاق احمد۔ ''پہلا پتھر'' دیباچہ، چراغ تلے (کراچی: دانیال، ۱۹۸۸ء)، ص ۱۵

۶۔ یوسفی، مشتاق احمد۔ دیباچہ، زرگزشت (کراچی: دانیال، ۱۹۸۵ء)، ص ۱۳

۷۔ یزدانی، عبدالحمید، خواجہ، ڈاکٹر۔ فارسی شاعری میں طنز و مزاح (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۹ء)، ص ۷

۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ مؤلف، قومی انگریزی اردو لغت، ص ۱۷۵۹

۹۔ Encyclopedia Americana, Vol. 24, (Danbury, Grolier Incorporated International Headquarter, 1987), P.294

۱۰۔ Webster's Dictionary, Vol.2, (USA, 1951), P.1601

۱۱۔ صدیقی، رشید احمد۔ طنزیات و مضحکات (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۶ء)، ص ۲۵

۱۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر۔ اردو ادب میں طنز و مزاح، ص ۴۲۔۴۳

۱۳۔ اشفاق احمد ورک، ڈاکٹر۔ اردو نثر میں طنز و مزاح (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۴ء)، ص ۸۰

۱۴۔ Ashfaque Ahmad, "Television Drama", Daily Pakistan

Times, (Lahore: Nov.26, 1984).

۱۵۔ حسینہ معین۔ شہزوری (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی سینٹر، ۱۹۷۴ء)

۱۶۔ ایضاً

۱۷۔ حسینہ معین۔ دھوپ کنارے (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی سینٹر، ۱۹۸۷ء)

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ حسینہ معین۔انٹرویو،کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۲۰۔ حسینہ معین۔ تنہائیاں (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی (لاہور: ۱۹۸۵ء)

۲۱۔ یونس جاوید۔ اندھیرا اجالا (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۴ء)

۲۲۔ عمران اسلم۔ روزی (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۹۲ء)

۲۳۔ ایضاً

۲۴۔ انور مقصود۔ مرزا اینڈ سنز (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۴ء)

۲۵۔ عطاء الحق قاسمی۔ خواجہ اینڈ سن (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۲۶۔ شاہد محمود ندیم۔ جنجال پورہ (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۶ء)

۲۷۔ کمال احمد رضوی۔ نشری انٹرویو (کراچی: مملوکہ VTR لائبریری، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۵ جولائی، ۲۰۰۲ء)

۲۸۔ Nasreen Pervaiz, PTV Drama and Social Change, P.179

۲۹۔ کمال احمد رضوی۔ الف نون (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز

۳۰۔ منو بھائی۔ سونا چاندی (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۳ء)

۳۱۔ انور مقصود۔ آنگن ٹیڑھا (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۸۴ء)

۳۲۔ طارق عزیز، ڈاکٹر۔ گیسٹ ہاؤس (اسلام آباد: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی اسلام آباد مرکز، ۱۹۸۷ء)

۳۳۔ عبدالقادر جونیجو۔ چھوٹی سی دنیا (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز)

۳۴۔ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی پشاور مرکز)

۳۵۔ انور مقصود۔ ہالف پلیٹ (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۹۳ء)

۳۶۔ سہیل احمد۔ انٹرویو، (لاہور: بتاریخ ۲۰ مارچ ۲۰۰۸ء)

باب ہفتم

بچوں کے ڈرامے

باب ہفتم:

بچوں کے ڈرامے

ادبیات عالم میں ڈراما کو قدیم ترین صنف تصوّر کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ڈرامے نے نشوونما کے مراحل اس وقت طے کرنا شروع کیے جب دنیا میں شعوری طور پر یہ محسوس بھی نہیں کیا گیا تھا کہ ادب کیا ہے؟ تاریخ انسانی کے آغاز میں جب انسان وحشیانہ زندگی گزار رہا تھا تب وہ اپنے خیالات کا اظہار مختلف حرکات و سکنات سے کیا کرتا تھا۔ یہ حرکات وسکنات کسی نہ کسی فعل کی نقل ہوا کرتی تھیں۔ نقل کا یہ طریقہ کار دیوی دیوتاؤں کی پوجا کے عمل میں رقص کی صورت اختیار کرنے لگا اور پھر رقص کے ساتھ موسیقی اور الفاظ کے آہنگ نے ایک نئی صورت کو جنم دیا جو بدلتے بدلتے ڈرامے کے فن کی صورت اختیار کرگئی۔ تاہم بنیاد بہرحال نقالی ہی ہے اور یہ صفت حضرتِ انسان کو بچپنے میں ہی فطری طور پر حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ بچے نقل کرنے میں بڑوں سے زیادہ مہارت رکھتے ہیں تو بھی بے جا نہ ہوگا کیونکہ بچے درحقیقت اپنی اسی صلاحیت سے سیکھنے کے عمل سے گزرتے ہیں اور یوں ان کی زندگی کے ارتقائی مراحل طے ہوتے ہیں۔ بڑوں کی حرکات وسکنات کو اپنے معصوم کھیلوں میں نقل کرنا بچوں کا محبوب مشغلہ ہوتا ہے۔

> ''بچے نقل سے ہی بڑوں کی طرح چلنا، پھرنا، کھانا، سونا، اٹھنا، بیٹھنا اور اچھی بری عادتیں سیکھتے ہیں۔ بچوں کے چھوٹے چھوٹے کھیل اسی رجحان کا ہی نتیجہ ہیں۔ ٹیلی ویژن، سینما یا اسٹیج پر کوئی ڈراما دیکھ کر وہ اس کے کسی اہم کردار خصوصاً ہیرو کی نقل کرتے ہیں۔'' (۱)

چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ بچے فطری طور پر اداکار ہوتے ہیں۔ لیکن احساس تحیّر کے کم ہونے کے

ساتھ ساتھ ان کی یہ صلاحیت ماند پڑتی جاتی ہے۔

بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ ڈراما جس کا بنیادی وظیفہ ہی نقل کرنا ہے، میں بچوں کے لیے بہت زیادہ کام نہیں کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ نا صرف اردو ڈراما کی روایت بلکہ دنیا کے کسی بھی ادب کی ڈرامائی روایت میں بچوں کے لیے کیے گئے ڈرامے بڑوں کے مقابلے میں بہت کم نظر آتے ہیں۔

دراصل اس کا سبب یہ ہے کہ بڑوں کے لیے لکھنا بچوں کے لیے لکھنے کے معاملے میں کہیں آسان ہے۔ بڑوں کے لیے لکھتے وقت ہم فلسفیانہ نوع کے دقیق موضوعات پر بھی لکھ سکتے ہیں اور نفسیاتی کیفیات کی الجھنوں پر بھی۔ معاشرتی روّیوں اور رجحانات پر بھی لکھا جا سکتا ہے اور تہذیبی و ثقافتی یا مذہبی اور اخلاقی اقدار پر بھی۔ بچے اس قسم کے بھاری بھرکم موضوعات کے مؤثر ابلاغ کی صلاحیت نہیں رکھتے بلکہ انہیں تو اسرار و رموزِ زیست، سادہ اور عام فہم طریقے سے اس طرح سمجھانے پڑتے ہیں کہ ابلاغ میں کوئی الجھن نہ آئے۔

یہی وجہ ہے کہ ماضی بعید سے آج تک بچوں کو سکھانے کے لیے چھوٹی چھوٹی کہانیوں کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ماں کی لوری اور دادی نانی کی سبق آموز کہانیاں نا صرف بچوں کی طبع احساس کی تسکین کرتی ہیں بلکہ بچوں کے علم میں اضافے کا باعث بھی بنتی ہیں۔

کہانی کیا ہے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے مرزا ادیب لکھتے ہیں:

"کہانی مختلف واقعات کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہ واقعات ایک دوسرے سے اس طرح مربوط ہوتے ہیں کہ کسی واقعے کو الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ ہر واقعہ دوسرے واقعات پر اثر انداز ہوتا ہے اور خود بھی واقعات سے متاثر ہوتا ہے۔" (۲)

مرزا ادیب کا منقولہ بالا اقتباس کہانی کی ادبی اصطلاح اور لغوی معنی پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس اقتباس میں کہانی سے مراد واقعات کی کڑی در کڑی وہ زنجیر ہے جو داستان، ناول، ڈراما اور افسانے کے اجسام میں روح کی طرح کام کرتی ہے۔

جب ہم بچوں کے لیے دادی اماں اور نانی اماں کی کہانیوں کا تذکرہ کرتے ہیں تو وہ کہانی بمعنی Story سے زیادہ بمعنی Tale ہوتی ہے۔ سٹوری اپنے معنی میں ''ٹیل'' کے مقابلے میں وسیع تر ہوتی ہے۔ ''ٹیل'' کوئی بھی سچا واقعہ یا من گھڑت قصہ ہوسکتا ہے جس کا تسلسل سٹوری کے واقعات کی طرح گندھا ہوا نہیں ہوتا۔

بچوں کی یہی کہانیاں جب بچوں کے ادب کا روپ دھارتی ہیں تو ان میں موضوعاتی اور اسلوبیاتی وسعت آجاتی ہے۔ نظم ونثر میں مرتب کیے جانے والے اس ادب میں بچوں کی تفریح طبع کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی ملحوظ خاطر رکھا جاتا ہے کہ تفریح کے ساتھ ساتھ ان ادب پاروں میں کوئی اخلاقی درس، پتہ کی بات اور نتیجہ بھی مضمر ہو، تاکہ بچہ جو فطری طور پر اپنے سامنے آنے والے ہر مظہر کے متعلق سوچتا ہے، ان ادب پاروں سے کچھ نہ کچھ سیکھ سکے۔ اس غیر رسمی تدریسی عمل میں موضوعات ور اسالیب کا خاص طور پر خیال رکھا جاتا ہے کیونکہ بڑوں کے لیے تخلیق کئے جانے والے موضوع اور اسالیب، بچوں کے ادب سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ بچوں کے لیے تخلیق کیے جانے والے ادب میں آسان روی اور بچوں کی دلچسپی کو خاص طور پر ملحوظ رکھا جاتا ہے۔

> بچوں کی تحریروں کو کیسا ہونا چاہیے؟ اس سوال کا جواب میرزا ادیب کچھ یوں دیتے ہیں:
>
> ''بڑوں کے لیے جو کچھ لکھا جاتا ہے اس کی زبان ادق ہوتی ہے، لفظی تراکیب مشکل ہوتی ہیں۔ اس میں پیچیدہ قسم کا انداز بیان ہوتا ہے۔ نیز یہاں مصنف اپنا مفہوم ادا کرنے کی خاطر جن تشبیہات، استعارات اور تلمیحات سے کام لیتا ہے وہ عام فہم نہیں ہوتیں۔ اس کے برعکس بچوں کے لیے جو تحریریں مخصوص کی جاتی ہیں ان کی زبان زیادہ آسان، عام فہم اور کسی قسم کی لفظی اور معنوی پیچیدگی سے سروکار نہیں رکھتی۔ یہ بڑا نمایاں فرق ہے اور اس فرق کے معاملے میں اختلافِ رائے کی گنجائش نہیں ہے۔ لیکن ان

دونوں تحریروں میں فقط یہی فرق نہیں ہوتا بلکہ کہنا یوں چاہیے کہ بنیادی فرق نہیں ہے۔ بنیادی فرق یہ ہے کہ بچوں کے لیے جو تحریریں ہوتی ہیں وہ بچوں کی نفسیات سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ ان تحریروں اور بچوں کے فطری رجحانات میں مکمل مطابقت ہوتی ہیں۔ بچے کس طرح اور کس وقت کیا کام کرنا چاہتے ہیں؟ ان کی امنگیں اور ولولے کیا ہوتے ہیں؟ ان امنگوں کے تقاضے کیا ہیں؟ انہیں کن باتوں سے دلچسپی ہوتی ہے؟ ان کے اپنے ذہنوں اور گردوپیش کے جانوروں، پرندوں اور اشیاء میں کس نوعیت کے روابط استوار ہوتے ہیں؟ بچوں کے لیے لکھتے وقت ان سب امور کا خصوصی خیال رکھا جاتا ہے۔'' (۳)

میرزا ادیب کا منقولہ بالا بیان اس حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے کہ بچوں کے لیے ادب تخلیق کرتے ہوئے ہمارے موضوعات بھی محدود ہوتے ہیں اور اسالیب بیان بھی۔ یہی وہ پہلو ہے جو بچوں کے ادب کو، بڑوں کے ادب سے کہیں زیادہ مشکل بنا دیتا ہے۔ کیونکہ تخلیق میں شعوری تراش خراش نا صرف معیار کو متاثر کرتی ہے بلکہ ادب پارے کی بے ساختگی پر بھی ایسی کاوشوں کے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ادب میں بچوں کا ادب اس حد تک معیاری نہیں جس قدر اسے ہونا چاہیے تھا یا یہ ہو سکتا تھا۔

بچوں کے ادب میں پہلا نام نظیر اکبرآبادی کا لیا جاتا ہے۔ نظیر نے پہلی مرتبہ اردو شاعری کے مروّج اسالیب سے انحراف کرتے ہوئے شعر و ادب کو خواص کے آرائشی محلات سے نکال کر بازار کے چوراہے پر لا کھڑا کیا۔ یہی وجہ ہے کہ نظیر کو عوامی شاعر کہا جاتا ہے۔ ان کی شاعری میں وارداتِ قلبی، معاملاتِ محبت اور ہجر و وصال کے قصوں کی بجائے معاشرے کے وہ عمومی موضوعات ملتے ہیں جن سے اردو شاعری کا دامن ان سے قبل خالی تھا۔ انہی عمومی موضوعات میں نظیر نے بچوں کے لیے بھی بہت سی نظمیں لکھیں۔ ان نظموں میں ''ریچھ کا بچہ''، ''گلہری کا بچہ''، ''تسلیم و رضا''، ''آدمی نامہ'' اور ایسی دوسری نظمیں شامل ہیں۔ بچوں کے لیے

تخلیق کیے گئے اس ادب میں اگرچہ نظیر کی تدریسی زندگی کا بھی عمل دخل ہے تاہم اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ نظیر شاعری کے مروج اسالیب سے اتفاق نہیں کرتے تھے اور انہیں یہ اسالیب ایک خاص دائرے میں محدود نظر آتے تھے۔ لہٰذا انہوں نے اپنی شاعری کا مرکزی موضوع معاشرے کو بنایا اور معاشرے کی بنیادی اکائی بچے ہی ہوتے ہیں لہٰذا انہوں نے بچوں کے محبوب موضوعات پر لکھا۔ (۴)

نظیر کے بعد اس ضمن میں دوسرا نام مولوی نذیر احمد کا لیا جا سکتا ہے جنہوں نے اپنی بچیوں کی تعلیم و تربیت کے لیے مختلف ناول لکھے۔ اگرچہ یہ ناول ثانوی دور کے بچوں کے لیے ہیں تاہم ان سے پتہ چلتا ہے کہ نذیر احمد بچوں کے لیے لکھ سکتے تھے۔ مکالمہ نگاری کی فطری صلاحیت رکھنے کے باعث ان کا تخلیق کردہ ادب بچوں کے لیے متاثر کن ہو سکتا تھا لیکن انہوں نے اس طرف خاص طور پر توجہ نہیں دی۔

بچوں کے لیے کی گئی شاعری میں ایک اہم نام اسمٰعیل میرٹھی کا ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے بچوں کے لیے بہت سی سبق آموز اور تفریحی نظمیں لکھیں۔ آج بھی سکول اور کالج کی سطح پر اردو کے نصاب میں ان کی نظمیں شامل ہوتی ہیں۔ میرٹھی کی نظموں کا اسلوب سادہ اور عام فہم ہونے کے باعث بچوں کے تدریسی عمل میں بہت معاون ثابت ہوتا ہے۔ میرٹھی نے پہلی مرتبہ انگریزی ادب سے ماخوذ نظمیں لکھ کر بچوں کے لیے تخلیق کیے گئے ادب کے کینوس میں وسعت پیدا کی۔

اس سلسلے میں محمد حسین آزاد کی تعلیمی خدمات بھی ناقابل فراموش ہیں۔ اپنے دور میں سکولوں کے نصاب میں ان کی نظمیں اور کہانیاں لازمی تصور کی جاتی ہیں۔ آزاد کا رومانوی اور حکایتی اسلوب بچوں کی طبع حساس کی تسکین کے لیے بہت موثر تھا۔ آج ہمیں ان کی بہت سی تحریریں اس لیے مشکل نظر آتی ہیں کہ گزشتہ سو سال میں اردو زبان کا عمومی معیار بہت تیزی سے گرا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں وہ اسالیب جو بچوں کے لیے بآسانی قابل فہم تھے، آج ہمارے بڑوں کے لیے بھی بسا اوقات ناقابل تفہیم ہو جاتے ہیں۔

علامہ اقبال کی شاعری کے پہلے دور میں بچوں کے لیے لکھی گئی کچھ نظمیں ملتی ہیں۔ ''پہاڑ اور

گلہری''، ''گائے اور بکری'' اور ''مکڑا اور مکھی'' جیسی نظمیں بچوں کے لیے تخلیق کیے گئے ادب کی مثالیں ہیں۔ اقبال کے فکری ارتقا کے ساتھ ان کے ہاں بچوں کا ادب مفقود ہو گیا۔ شاید انہوں نے یہ محسوس کیا کہ اب انہیں بچوں کی تربیت سے زیادہ بڑوں کو خوابِ غفلت سے بیدار کرنا ہے۔

مذکورہ ناموں کے علاوہ جدید دور میں صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، قیوم نظر، اے حمید، میرزا ادیب، ابن صفی، مظہر کلیم ایم۔اے، ایم۔اے راحت، اشتیاق احمد، علی سفیان آفاقی اور ایسے بہت سے دوسرے نام شامل ہیں۔

تحریری ادب سے ہٹ کر اگر بچوں کے ڈرامہ کی بات کی جائے تو بڑے افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ تحریری ادب کے مقابلے میں بچوں کا ڈرامہ کم و بیش نہ ہونے کے برابر رہا ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ بھی ہے کہ گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں برصغیر کے سٹیج پر بڑوں کے لیے اتنی کثیر تعداد میں ڈرامے پیش کیے گئے ہیں کہ ان کے سامنے بچوں کے سٹیج ڈرامہ کی دستیاب تعداد بھی بہت کم معلوم ہوتی ہے۔

اس حوالے سے وقار بن الٰہی کا یہ بیان دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔

> ''ہمارے ہاں بڑوں کے ذہن میں تفریح کا مفہوم جہاں بالکل مختلف ہے وہاں عجیب سا بھی ہے۔ ہم یا تو تفریح کے معنی سے واقف نہیں اور اگر ہیں بھی تو پھر ہم نے کبھی ان معنی کو عملی روپ میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔ ہندوستان اور پاکستان ان دونوں ملکوں میں تفریح صرف اس قدر ہے کہ سینما دیکھ لیا اور مطمئن ہو گئے کہ ہم تفریح کر آئے ہیں۔ جہاں بڑوں کا یہ عالم ہو، وہاں بچوں کے متعلق تو کوئی سوال پیدا ہی نہیں ہوتا۔'' (۵)

وقار بن الٰہی نشاندہی کرتے ہیں کہ بچوں کے تھیٹر پر پاک و ہند میں بہت زیادہ کام نہیں کیا گیا۔ اس سلسلے میں ان کے مطابق ہندوستان کے ''چلڈرن لٹل تھیٹر'' کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ بیسویں صدی کے اوائل میں قائم ہونے والے اس تھیٹر نے پہلی مرتبہ بچوں کو مرکزِ نگاہ بناتے ہوئے ایسے پروگرام

ترتیب دیئے جن سے بچوں کی تفریح اور تربیت ممکن ہو سکے۔ اس سلسلے میں شروع میں ایسی نظموں کا انتخاب کیا گیا جنہیں موسیقی کی مدد سے پس منظر میں چلا کر پیش منظر میں رقص اور مختلف حرکات وسکنات سے نظم کے معنی کو دلچسپ انداز سے اخذ کیا جا سکے۔

دوسرے مرحلے میں بچوں کے لیے سادہ کہانیوں کا انتخاب کر کے مختصر کھیل پیش کیے گئے۔

''چلڈرن لٹل تھیٹر'' کی ان کوششوں سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ مختلف سکولوں اور کالجوں میں سالانہ اور خصوصی تقریبات میں مختصر کھیل اور خاکے پیش کرنے کا سلسلہ شروع ہوا اور اساتذہ نے بھی خاص طور پر بچوں کے لیے ڈرامے تحریر کیے۔ اس سلسلے میں جامعہ ملیہ دہلی کے اساتذہ کی خدمات قابل قدر ہیں۔ ۱۹۳۱ء میں جامعہ کے یوم تاسیس کے موقع پر ذاکر حسین نے ''دیانت'' کے نام سے ایک ڈرامہ لکھا۔ یہ ایک ماخوذ ڈرامہ تھا جسے ایک داستانوی کہانی سے اخذ کر کے نصیحت آموز انداز میں پیش کیا گیا تھا۔ ڈاکٹر سیّد عابد حسین کا ڈرامہ ''شریر لڑکا'' جامعہ کی اقامتی زندگی کی کھیل کود اور مصروفیات سے متعلق تھا۔ ان کے علاوہ عبدالغفور مدہولی نے ''چور لڑکا''، ''قوم پرست طالب علم''، ''محنت''، ''سکول کی زندگی'' اور ''کایا پلٹ'' کے نام سے پانچ مختلف ڈرامے لکھے۔

ان ڈرامہ نگاروں کے علاوہ امتیاز علی تاج نے ''انوکھا دربار'' چراغ حسن حسرت نے ''میاں ظفر نکالے گئے''، محمد نور الٰہی نے ''بور کا لڈو'' اور غلام عباس نے ''ننھی گڑیا'' کے عنوانات سے ڈرامے لکھے۔ ان کے بعد بچوں کے لیے ڈرامے لکھنے کا باقاعدہ سلسلہ شروع ہوا تو خان بہادر نے بچوں کے لیے تاریخی ڈرامے لکھے۔ بچوں کے لیے لکھے گئے ان ڈراموں کا مجموعہ ''بچوں کا تھیٹر'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اس ضمن میں جعفر علی جرنلسٹ نے ''بندھن''، ''سفارشی چٹھی'' اور ''جمعہ برادران'' کے نام سے قابل ذکر ڈرامے لکھے۔ یوں بچوں کے لیے لکھے جانے والے ڈراموں کی یہ روایت پھلنے پھولنے لگی اور آنے والے دنوں میں عشرت رحمانی، شوکت تھانوی، بیگم قدسیہ زیدی، حبیب تنویر، لطیف فاروقی،

نظر زیدی، ابوالحسن نغمی، فاروق علی خان، راجہ امین الرحمٰن، میاں لطیف الرحمٰن اور کمال احمد رضوی بچوں کے ڈرامہ نگار کے روپ میں سامنے آئے۔(۶)

قیام پاکستان کے بعد ۵۰ کی دہائی میں لاہور کے الحمرا آرٹ کونسل نے ''پتلی تھیٹر'' (Puppet Theatre) کے نام سے پتلی تماشے دکھانے کا اہتمام کیا۔(۷)

پاکستان ٹیلی ویژن کے قیام کے بعد سے اب تک بچوں کے لیے خصوصی کھیل پیش کیے جا رہے ہیں تاہم پی ٹی وی کا زیادہ ارتکاز بڑوں کے لیے پیش کیے جانے والے پروگراموں پر رہا ہے اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بچوں کے لیے پاکستان ٹیلی ویژن نے بہت زیادہ معیاری پروگرام پیش نہیں کیے۔ بچوں کے لیے پیش کیے گئے ڈراموں کو اگر شمار کیا جائے تو شاید ان کی تعداد معقول نظر آئے تاہم معیار کے ترازو پر پورے اترنے والے ڈرامے بہت کم ہیں۔

آئندہ اوراق میں ایسے ہی چند نمائندہ کھیلوں پر محاکمہ کیا گیا ہے۔

۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کا آغاز ہوا تو پہلے پانچ سالوں میں بچوں کے پروگراموں کی طرف کوئی خاص توجہ مرکوز نہیں کی گئی۔ حد تو یہ ہے کہ ۱۹۶۷ء میں پی ٹی وی کے کراچی اور اسلام آباد مراکز قائم ہو چکے تھے لیکن اسلام آباد مرکز سے بچوں کا پہلا پروگرام ''بی جمالو'' ۱۹۷۴ء میں پیش کیا گیا۔(۸) جبکہ کراچی مرکز سے پیش ہونے والا بچوں کا پہلا کھیل ''گھپلا'' (۱۹۷۳ء) ہے۔ بچوں کے ڈراموں کے سلسلے میں ۱۹۶۹ء تک صرف پی ٹی وی لاہور نے ہی کسی حد تک کام کیا۔ سہولیات کی کمی کا سامنا تو ہر میدان میں تھا۔ لہٰذا بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے ڈراموں کے سلسلے میں بھی یہ مسئلہ درپیش رہا۔ بہرکیف اس سلسلے میں میں کسی حد تک کوشش کی گئی اور مندرجہ ذیل ڈراما سیریل اور سیریز پیش کیے گئے۔

سالِ نشر	نام	اقساط	مصنفین
۱۔ ۱۹۶۵-۶۷ء	ننھی منی کہانی	۹۷	مختلف مصنفین

۲۔۷۱۔۱۹۶۵ء	ببلو اور نازی	۷۱	شمیم ریحانہ، مہناز رفیع
۳۔۱۹۶۵ء	بچوں کی الف لیلیٰ	۵	نامعلوم
۴۔۱۹۶۵ء	ننھا مجاہد	۸	مختلف مصنفین
۵۔۶۷۔۱۹۶۶ء	بچوں کا تھیٹر	۱۶	مختلف مصنفین
۶۔۱۹۶۷ء	مُلا نصیر الدین	۲۳	نعیم طاہر
۷۔۶۹۔۱۹۶۷ء	ایک دفعہ کا ذکر ہے	۳۰	مختلف مصنفین
۸۔۱۹۶۹ء	تو ہوائیں	۲۱	مختلف مصنفین
۹۔۱۹۶۹ء	نومی کا خواب	۳۱	فاروق ضمیر، اے حمید، نگہت بٹ
۱۰۔۱۹۶۹ء	مُلا نصیر الدین	۴	اے۔حمید (۱۰)

ان کھیلوں میں ڈرامے کی فنی حیثیت پر بہت سے اعتراضات اٹھائے جا سکتے ہیں مثلاً ننھی منی کہانی میں ڈرامائی جھلکیاں نام ہی کو ہوتی تھیں۔زیادہ تر حصہ راوی کے ذریعے سنائی گئی کہانی ہی پر مشتمل ہوتا تھا۔ ''ببلو اور نازی''، ''بچوں کا تھیٹر'' اور ''بچوں کی الف لیلیٰ'' کی حیثیت محض تفریحی نوعیت کی تھی۔اطہر خیری کے ذیلی بیان سے بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے ڈراموں کے معیار کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔واضح رہے یہ بیان ۱۹۶۹ء کا ہے جس سے اس حقیقت کی تصدیق ہوتی ہے کہ پہلے پانچ سالوں میں پاکستان ٹیلی ویژن سے بچوں کے لیے کوئی معیاری اور قابل ذکر ڈراما نشر نہیں کیا گیا۔وہ لکھتے ہیں:

> ''بچوں کے پروگراموں میں اب تک کوئی ایک معیاری سلسلے وار پروگرام پیش نہیں کیا گیا۔بچوں کی کتابوں پر اگر نظر ڈالی جائے تو ایسی بے شمار کہانیاں اور قصے مل جائیں گے جن کے ٹیلی کاسٹ کرنے سے نا صرف ان کی تعلیم میں مدد ملے گی بلکہ اس قومی اور مذہبی سرمائے سے جواب تک صرف کتابوں تک محدود ہے ہر پاکستانی بچے اور بڑے کو

استفادہ ہو گا اور بچے ان لغو فلموں سے محفوظ رہیں گے جو ان کے ننھے منے ذہن کو پراگندہ کیے دے رہی ہیں۔

ٹی وی کے ارباب اختیار سے درخواست ہے کہ وہ بچوں کے پروگرام پیش کرتے وقت بچوں کی نفسیات کا ضرور خیال رکھا کریں تاکہ ان کے ناپختہ ذہنوں پر مرتب ہونے والے نقوش اچھے اور صحت مند ہوں اور یہ بچے آئندہ اچھے شہری بن سکیں۔'' (۱۱)

بچوں کے لیے پیش کی جانے والی پہلی کامیاب اور معیاری ڈرامہ سیریز ابصار عبدالعلی کی ''سنگ میل'' (۱۹۶۹ء) ہے۔ یہ وہ سیریز ہے جس میں پہلی مرتبہ بچوں کو بطور سنجیدہ موضوع لیا گیا تھا۔ اس سیریز میں طلسمی، جادوئی اور افسانوی نوعیت کی کہانیوں کی بجائے بچوں کو مختلف مشاہیر عالم سے متعارف کروایا گیا۔ اس سیریز سے پہلے بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے ڈرامے شاید بچوں کی تفریحی ضروریات تو پوری کرتے ہوں لیکن تخلیقی، تربیتی اور تعلیمی ضروریات پورا کرنے کے لیے وہ ڈرامے ناکافی تھے۔ ابصار عبدالعلی کی یہ سیریز تین حصوں میں منقسم تھی۔

اوّل: یونانی مشاہیر، دوّم: مسلمان سائنس دان، سوّم: مسلمان سائنس دانوں کے علم کی لو سے چراغ جلانے والے مغربی سائنس دان۔

سنگ میل کے سلسلے میں بچوں کو سترہ مشاہیر عالم سے متعارف کروایا گیا۔ جن کی تفصیل حسب ذیل ہے:

۱۔	اقلیدس	شخصیت	اقلیدس
۲۔	صقر قریش	شخصیت	عبدالرحمٰن الداخل
۳۔	رازی	شخصیت	ابوبکر محمد بن زکریا الرازی
۴۔	جرم جراح کا	شخصیت	ابوالقاسم بن عباس زہراوی

۵۔	دیوانہ	شخصیت	ابوعلی حسن بن حسین ابن الہیثم
۶۔	ودیاگر	شخصیت	برہان الحق ابوریحان البیرونی
۷۔	مسیحا	شخصیت	بوعلی سینا
۸۔	گلاب اور ہندسے	شخصیت	ابوالفتح عمر بن ابراہیم خیام
۹۔	فتح نصیب	شخصیت	محمد ثانی فاتح قسطنطنیہ
۱۰۔	باربروسہ	شخصیت	خیرالدین پاشا باربروسہ
۱۱۔	مردِ مومن	شخصیت	حافظ عبدالملک حافظ رحمت خان روہیلہ
۱۲۔	تاروں کی انجمن میں	شخصیت	ٹائکو براہے
۱۳۔	کفر	شخصیت	گلیلیو گلیلی
۱۴۔	ذہن رسا	شخصیت	مائیکل فیراڈے
۱۵۔	مرہم	شخصیت	فلورنس نائیٹ اینگل
۱۶۔	جوہر قابل	شخصیت	انریکو فرمی
۱۷۔	اپاہج کھلونا	شخصیت	ڈاکٹر جوناز ساک

ان کھیلوں میں ابصار نے سادہ اور عام فہم انداز میں اپنی بات ناظرین تک پہنچائی۔ کیونکہ وہ یہ جانتے تھے کہ ان کی یہ کاوش بچوں کے لیے ہے لہٰذا انہوں نے اپنے اسلوب کو بچوں کے مطابق ڈھالا۔ سیّد وقار عظیم ابصار کے اسلوب اور موضوع پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ابصار عبدالعلی خوبصورت اور چست مکالمے لکھتے ہیں۔ انسان اور وطن دوستی ان کا ایمان ہے اور وہ آدمِ نو کے متلاشی نظر آتے ہیں۔''(۱۲)

ابصار کی ''سنگ میل'' کی اہمیت بچوں کی ڈرامہ سیریز کی روایت میں تو مسلّم ہے ہی، ٹیلی ویژن

کے تاریخی ڈراموں میں بھی اس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ اس اعتبار سے یہ سیریز بچوں کے ساتھ ساتھ یکساں طور پر بڑوں میں بھی مقبول ہوئی۔ (۱۳)

ابصار کی اس ڈرامہ سیریز کے علاوہ بچوں کے ڈراموں کی ذیل میں ان کے تین ڈرامے "فینسی ڈریس"، "آزمائش" اور "ایک دن کی دوستی" بھی کافی مقبول ہوئے۔ یہ تینوں ڈرامے تفریحی نوعیت کے ہیں۔ ان کھیلوں میں کہانی سے زیادہ ناظرین کو ہلکے پھلکے انداز میں محظوظ ہونے کا موقع دیا گیا ہے۔ اس کے باوجود ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ابصار کے یہ ڈرامے کسی سبق یا مقصد سے خالی ہیں۔

مجموعی طور پر ابصار عبدالعلی نے پاکستان ٹیلی ویژن کو عمدہ ڈرامے دیئے جو اپنے معیار، موضوع اور دلچسپی کی بدولت آج بھی یاد کیے جاتے ہیں۔

ابصار عبدالعلی کی "سنگ میل" کے بعد بچوں کے ڈراموں کا سلسلہ سست روی سے بہتری کی طرف گامزن ہوا اور ۱۹۷۱ء میں "باتوں کی مصیبت"، "ہم دوست" (سلیم ہاشمی) اور "آنکھوں دیکھی جانوں سنی" جیسی ڈراما سیریز نشر کی گئیں۔ "باتوں کی مصیبت" مختلف ڈراما نگاروں کے تحریر کردہ کھیلوں میں سبق آموز کہانیوں کو جگہ دی گئی۔ "ہم دوست" ایک ایسی ڈراما سیریز تھی جس میں دوستوں کا ایک گروہ ہر کھیل میں کسی نہ کسی مہم کو سر کرتا ہے۔

"آنکھوں دیکھی کانوں سنی" بچوں کے ڈراموں کا ایک روایتی سا سلسلہ تھا جس میں مختلف حکایتوں اور بچوں کی کہانیوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی تھی۔

بچوں میں مقبول ہونے والی ایک ڈراما سیریز "آؤ بچو" (۱۹۷۳ء) ہے۔ مختلف ڈراما نگاروں نے اس سیریز میں سادہ اور عام فہم انداز میں بچوں کو معاشرتی اور سماجی نوعیت کی نصیحتیں کی ہیں۔ اس ڈراما سیریز میں متنوع قسم کے کھیل پیش کیے گئے ہیں۔ نمونے کے طور پر راقم کے پیش نظر اس سلسلے کے دو کھیل "ہمارا فیصلہ" اور "سورج رانی" ہیں۔

''ہمارا فیصلہ'' میں امین رضا نے بچوں کو یہ سبق دینے کی کوشش کی ہے کہ گلیوں اور سڑکوں پر کھیل کود کرنا مختلف حادثات کو جنم دے سکتا ہے۔ کہانی بہت سادہ نوعیت کی ہے لیکن بچوں نے یہ بات ایسے فطری انداز میں ایک دوسرے کو سمجھائی ہے کہ کہانی اور ڈرامائی تشکیل کو معیاری کہا جا سکتا ہے۔

''آؤ بچو'' کے سلسلے کی ایک دوسری کہانی امین رضا کی ''ہمارا فیصلہ'' سے بہت مختلف ہے۔ مسعود منور کی ''سورج رانی'' کو نہ تو سبق آموز کہا جا سکتا ہے اور نہ معیاری ''آؤ بچو'' کے سلسلے کی یہ کہانی ڈراما نگار نے انیسویں صدی کے منظوم ڈراموں کی طرز پر لکھی ہے۔ مثال کے طور پر ذیل میں کچھ مکالمات درج کیے گئے ہیں جن کو پڑھ کر یہ سوال ابھرتا ہے کہ ۱۹۷۳ء میں پیش کی گئی اس انداز کی کہانی کس حد تک مقبول ہو گی۔

''ماموں: (پہلے بچے کی طرف) تیسرے سر پر تاج سجاؤں
(دوسرے بچے کی طرف) تجھ کو اکتارہ دلواؤں
(تیسرے بچے کی طرف) تیرے ہل اور بیل بھی لاؤں
لیکن بچو ! پیارے بچو !
تم میں سب سے پہلے جا کر
جو بچہ بھی روشنی لائے
سورج رانی کی کرنوں سے
اپنی جھولی بھر کر آئے
اپنی آنکھوں کے سیپوں میں
سورج موتی کو سہلائے
اس کو پہلے سب سے پہلے
جو بھی مانگے دلواؤں گا

میرے بچو ! پیارے بچو۔

(قدرے جھک کر منہ پر ہاتھ رکھ کر)

ایک کونے میں جا کر سب بچے: سورج رانی، سورج رانی

آ جا............

دوسرے کونے میں جا کر سب بچے: سورج رانی، سورج رانی

آ جا............

دور سے ایک آواز: آئی آئی سورج رانی

سر پر لے کر آنچل دھانی

(ایک بچی داخل ہوتی ہے)'' (۱۴)

۱۹۷۱ء میں ''کہانی گھر'' کے نام سے پیش کیے جانے والے بچوں کے ڈراموں میں چھوٹے بچوں کے لیے مختلف سبق آموز حکایتی کہانیوں کے ساتھ ساتھ بڑی عمر کے بچوں کے لیے تجسس آمیز جاسوسی کہانیاں پیش کی گئیں۔ ان کہانیوں میں بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے بہت سے دیگر پروگراموں کی طرح معیاری کہانیاں بہت کم تھیں۔ جانوروں پرندوں اور جن بھوتوں کی کہانیوں کو اگر یہ تصور کرتے ہوئے درست بھی مان لیا جائے کہ بچوں کے لیے انہی کہانیوں میں دلچسپی کے عناصر ہوتے ہیں تو بھی راقم کے خیال میں بہتر کہانیاں تلاش کی جا سکتی تھیں۔ راقم کے سامنے اس ڈراما سیریز کی تین مختلف کہانیوں کے سکرپٹ ہیں جو روحی اعجاز (ریٹائرڈ پروگرام منیجر، پی ٹی وی، لاہور مرکز) کی ذاتی لائبریری سے حاصل کیے گئے ہیں۔ ذیل میں انہی کہانیوں کا خلاصہ پیش کیا جا رہا ہے جنھیں بطور نمونہ تصور کرتے ہوئے ''کہانی گھر'' کے مجموعی معیار کا تعین کیا جا سکتا ہے۔

''بھیڑیے کی شامت آئی'' امِ عمارہ کا تحریر کردہ ایک ایسا کھیل ہے جس میں چھوٹے بچوں کو

''فوکس'' کرتے ہوئے ان کی دلچسپی کے عناصر تلاش کیے گئے ہیں۔ اس تمثیلی کہانی میں یہ سبق مضمر ہے کہ ہمت اور حوصلے سے کسی بھی مشکل کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔

جنگل میں ایک بھیڑیا پانی پیتے ہوئے ایک میمنے کو اس سبق سے دھمکاتا ہے کہ وہ رات کو گھر پر اکیلا ہوگا اور اسے بھیڑیے کے جاہ و جلال سے بچانے والا کوئی نہ ہوگا لہٰذا بھیڑیا اسے کھا جائے گا۔ اسی طرح بھیڑیا کہتا ہے کہ میمنے نے اس کے پینے کا پانی خراب کیا ہے حالانکہ جھرنے پر میمنا اترائی پر اور بھیڑیا اونچائی پر کھڑا ہے۔ بھیڑیا کہتا ہے کہ میمنے نے پچھلے سال بھیڑیے کو گالی دی تھی حالانکہ پچھلے سال میمنا پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔

اس قسم کے سادہ اشاروں سے بچوں کو دماغ استعمال کرنے پر اکسایا گیا ہے۔ یعنی پانی ہمیشہ نیچے کو آتا ہے لہٰذا اونچائی پر کھڑے بھیڑیے کے پانی کو میمنا نقصان نہیں پہنچا سکتا۔ اسی طرح میمنا پیدا ہی نہیں ہوا وہ بھیڑیے کو گالی کیونکر دے سکتا ہے۔

میمنا واپس آ کر تمام داستان بلی، کتے، گھوڑے اور ہاتھی کو سناتا ہے جو اس کی مدد کا وعدہ کرتے ہیں اور رات کو جب بھیڑیا میمنا کے شکار کے لیے آتا ہے تو بلی، کتا، گھوڑا اور ہاتھی جو مختلف مقامات پر چھپے ہوتے ہیں بھیڑیے پر حملہ آور ہو کر اس کو اس کے منفی عزائم کی سزا دیتے ہیں۔

کہانی میں یہ سبق دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ کسی کو کمزور نہیں سمجھنا چاہیے اور دوسری بات یہ ہے کہ باہمی اتفاق کمزوروں کو بھی مضبوط کر دیتا ہے۔ کھیل کی ایک اہم بات یہ ہے میمنے اور کتے کی گفتگو میں بچوں کو نظموں کے ذریعے حروف تہجی سے لفظ بننے سکھائے گئے ہیں۔ مثلاً:

''الف آم آئے ہیں میٹھے رسیلے

بی ب سے بلی تو بولے میاؤں'' (۱۵)

کہانی گھر کے سلسلے کا کھیل ''لڈو کی ناک'' نجمہ فاروقی نے لکھا اس کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ گاما اور

اس کی بیوی اپنے حالات پر بہت واویلا کر رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ وہ اللہ تعالیٰ کی نعمتوں سے محروم ہیں۔ اگر ان کو یہ نعمتیں مل جائیں تو پھر وہ دنیا والوں کو وہ سب کچھ کر کے دکھا سکتے ہیں جو وہ کرنا چاہتے ہیں۔ اسی اضطرابی کیفیت میں گاما اپنی بیوی کو ڈانٹ رہا ہے۔ رحمت وہاں آ کر بتا تا ہے کہ ان کو چودھری صاحب بلا رہے ہیں۔ کھیتوں میں کام کرنا ہے۔ دونوں میاں بیوی نا جانے کا عذر کرتے ہیں۔ کچھ دیر بعد ایک فقیر ان کے دروازے پر آتا ہے۔ وہ اپنے دکھ کی کہانی فقیر کو سناتے ہیں جس کے جواب میں فقیر کہتا ہے کہ ان کے دکھوں کی اصل وجہ یہ ہے کہ وہ کچھ کرنا ہی نہیں چاہتے۔ چنانچہ انہیں اگر اختیار مل بھی جائے تو بھی وہ کچھ نہیں کر پائیں گے۔ میاں بیوی کے اسرار پر فقیر ان سے یہ کہہ کر چلا جاتا ہے کہ تم کوئی سی تین خواہشیں کر لینا وہ یقیناً پوری ہو جائیں گی۔ گاما اور اس کی بیوی فقیر کی بات پر یقین نہیں کرتے۔ بھوک سے مجبور ہو کر گاما کی بیوی روٹی پکانے کے لیے آٹا گوندھنے لگتی ہے اور گاما چٹنی پیسنے لگتا ہے۔ اسی دوران گاما کی بیوی لڈوؤں کی خواہش کرتی ہے اور اچانک ان کے سامنے لڈوؤں کا ایک ڈبہ آن گرتا ہے۔ گاما کو اس موقع پر فقیر کی بات یاد آ جاتی ہے چنانچہ وہ بیوی کو کوستا ہے کہ ایک خواہش ضائع کر دی۔ وہ بیوی پر برہمی کا اظہار کرتا ہے اور یہ کہتے ہوئے ایک لڈو بیوی کی ناک کی طرف بڑھاتا ہے کہ جی چاہتا ہے یہ لڈو تمہاری ناک پر تھوپ دوں۔ لڈو بیوی کی ناک پر لگ جاتا ہے جو محلے بھر میں اس کی ذلت کا سبب بنتا ہے۔ بیوی چاہتی ہے کہ لڈو کے ہٹنے کی خواہش کی جائے اور گامے کا یہ خیال ہے کہ اب وہ اپنی آخری مراد کو اس طرح ضائع نہیں کرنا چاہتا۔ بہر حال محلے بھر میں ہونے والی ذلت کے بعد وہ یہ خواہش کرتے ہیں کہ یہ لڈو ناک سے ہٹ جائے۔ اس کہانی سے یہ سبق دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ دنیا میں پھل ہمیشہ محنت ہی سے ملتا ہے، کاہل اور کام چور لوگ کبھی کامیاب نہیں ہو سکتے۔

''کہانی گھر'' کے سلسلے میں پیش کی گئی کہانی ''جن بھوت'' مذکورہ کہانیوں سے قدرے مختلف ہے۔ حکایتی نوعیت کی اخلاقی کہانی ہونے کی بجائے یہ ایک جاسوسی کہانی ہے۔ مسعود شہر سے اپنے چچا کے گھر گاؤں

میں چار سال بعد آتا ہے تو گاؤں کو بدلا ہوا پا کر تجسس کا اظہار کرتا ہے۔ اس کا کزن اسے گاؤں کے حالات بتاتا ہے۔ وہ حویلی کو ویران دیکھ کر ڈاکٹر صاحب کے متعلق پوچھتا ہے تو پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر صاحب کی حویلی میں اب کوئی نہیں رہتا اور ڈاکٹر صاحب کے انتقال کے بعد ان کی بیگم اپنے بھائیوں کے پاس چلی گئی ہے اور حویلی آسیب زدہ سی ہو گئی ہے۔ اگلے دن خالد مسعود ان کا دوست ظہیر اور خالد کی بہن صفیہ گھوڑوں کے اصطبل میں اپنی مخصوص جگہ پر بیٹھے حویلی پر اظہار رائے کر رہے ہیں۔ ظہیر ان کو بتاتا ہے کہ حویلی کے لیے ایک چوکیدار بھی رکھا گیا تھا جو کچھ عرصہ بعد پاگل ہو کر غائب ہو گیا۔ مسعود اس ساری صورتحال پر تجسس کا اظہار کرتا ہے جبکہ باقی سب لوگ بھی اس کا ساتھ دینے کی ہامی بھرتے ہیں۔ اسی دوران صفیہ اپنی الگ حیثیت میں کھوج لگاتی ہے کہ حویلی میں بندر کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ وہ یہ بات مسعود کو بتاتی ہے۔ مسعود کو اس کا عملی مشاہدہ کرواتے وقت صفیہ ایک بندر دکھاتی ہے جو کھڑکی بند کر کے گھر کے اندر چھپ جاتا ہے۔ مسعود رات کو حویلی کے اندر داخل ہو کر مختلف چیزوں کا جائزہ لیتا ہے اور آخر کار ایک نتیجہ پر پہنچتا ہے۔ وہ ایک پلان بناتا ہے اور اپنے دوستوں کو اس میں شامل کرتا ہے۔ وہ رات کے اندھیرے میں تالاب کے کنارے انتظار کرتے ہیں جہاں ان کو چوکیدار اپنے دوستوں کے ساتھ چھپ کر گھر کے اندر داخل ہوتا نظر آتا ہے۔ ان کے ہاتھوں میں کچھ سامان ہوتا ہے۔ وہ تمام دوست فاتحانہ نظروں سے ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں کہ انہوں نے بھوتوں کا معمہ حل کر لیا۔ مسعود اور خالد قریبی پولیس سٹیشن کا رخ کرتے ہیں جبکہ ظہیر اور صفیہ وہاں نگرانی کرتے ہیں۔ مسعود اور خالد انسپکٹر کو تمام صورتحال بتاتے ہیں۔ انسپکٹر فوراً اپنے سپاہیوں کے ساتھ حویلی پر چھاپا مارتا ہے اور ان لوگوں کو گرفتار کر لیتا ہے۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ چوکیدار اور اس کے ساتھی شہر میں مختلف گھروں میں چوری کرنے کے بعد سامان چھپانے کے لیے اس جگہ کا رخ کرتے ہیں۔ یوں مسعود اور اس کے دوستوں کی عقل مندی کی وجہ سے چوروں کا یہ گروہ پکڑا جاتا ہے۔

مذکورہ کہانیوں کی بنا پر ڈراما سیریز ''کہانی گھر'' کا جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ ٹیلی

ویژن والوں کو شروع ہی سے ایسے مصنفین میسر نہیں آئے جو تخلیقی سطح پر بچوں کی نفسیات ان کے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت اور ان کی ذہنی سطح کے ساتھ ساتھ یہ طے کر سکیں کہ وہ اپنی تخلیقات کے ذریعے بچوں کے لیے کس سمت کا تعین کرنا چاہتے ہیں۔ بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ پی ٹی وی کو بچوں کے لیے اچھے مصنفین غالباً میسر ہی نہیں آئے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ۱۹۷۳ء میں آن ایئر ہونے والے نجمہ فاروقی کے کھیل ''لڈو کی ناک'' سے سکرپٹ میں ہمیں سکرپٹ ایڈیٹر اختر کاظمی کی یہ عبارت ملتی ہے:

> ''میں نے کٹائی چھٹائی کر دی ہے لیکن اب بھی بات کچھ زیادہ نہیں بنی۔ بہرحال بقیہ سب سکرپٹ اس سے برے ہیں۔ آپ بھی ایک دفعہ میری کٹی ہوئی جینز کے ساتھ دیکھ لیں اور پھر G.M کو دکھا لیں۔
>
> اختر/۲۴ نومبر'' (۱۶)

اس سوال کا جواب دینے سے ہر کوئی قاصر ہے کہ آخر پی ٹی وی کو ایسے کمزور ڈراما نگاروں سے ڈراما لکھوانے کی ایسی کیا مجبوری تھی۔ نجمہ فاروقی کے کھیل لڈو کی ناک کا سکرپٹ پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ڈرامے کا سکرپٹ لکھنے کے فن سے پوری طرح آگاہ ہی نہیں تھی۔ ڈرامے کے مناظر میں ہمیشہ فعل حال کے جملے استعمال کیے جاتے ہیں۔ فعل ماضی کے جملوں کا استعمال ڈرامے کو افسانے کے قریب لے جاتا ہے۔ لیکن نجمہ کے سکرپٹ میں کمزور مکالمات کے ساتھ ساتھ ہمیں ایسی غلطیاں بھی ملتی ہیں۔

> ''گاما: (بدمزاجی سے) ایسا غصہ آ رہا ہے کہ بس کیا بتاؤں۔ جی چاہتا ہے کہ یہی لڈو تیری ناک پر پھینک کر ایسا ماروں کہ ناک ہی لڈو بن جائے۔
>
> (ایسا معلوم ہوا جیسے اس کا ہاتھ خود بخود لڈو پر پڑا اور لڈو اچھل کر بیوی کی ناک سے لگ گیا)'' (۱۷)

الطاف فاطمہ کا کھیل ''جن بھوت'' معیاری نوعیت کا ہے۔ ڈرامے میں پائی جانے والی کشمکش اور تجسس اس بات کی علامت ہے کہ الطاف فاطمہ نا صرف ناول اور افسانے کے میدان میں بلکہ ڈرامے کے فن میں بھی منجھی ہوئی فنکارہ تھی۔

المختصر ''کہانی گھر'' ایسی ہی معیاری اور غیر معیاری کہانیوں پر مشتمل ایک مقبول ڈراما سیریز تھی۔

بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے پروگراموں میں ''الف لیلہ'' اپنے دور کا معروف ترین ڈرامائی سلسلہ ہے۔ ۱۹۶۵ء میں لاہور مرکز سے بچوں کی الف لیلہ کے نام سے ایک ڈرامہ سیریل پیش کیا گیا تھا۔ یہ اس دور کی بات ہے جب پی ٹی وی پر سارے پروگرام براہ راست نشر کیے جاتے تھے۔ اس دور میں سہولیات کی بہت کمی تھی لہٰذا ''بچوں کی الف لیلہ'' میں شامل داستانوی قصوں کو راوی کی مدد سے پیش کیا جاتا تھا۔

ریکارڈنگ کی سہولیات میسر آ جانے کے بعد ''الف لیلہ'' کے نام سے اس سیریز کو پھر شروع کیا گیا۔ یوں تو اس سیریز میں مختلف مصنفین نے ڈرامے لکھے لیکن اے۔حمید کے پیش کردہ کھیلوں کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ ''الف لیلہ'' کا یہ سلسلہ ۱۹۷۵ء سے ۱۹۸۲ء تک جاری رہا۔ بنیادی طور پر دیومالائی نوعیت کے اس ڈرامہ سیریز کا مقصد بچوں کی تفریح ہی تھا لیکن اس حقیقت کو خاص طور پر ملحوظ خاطر رکھا جاتا تھا کہ بچوں کو محض جن، بھوت، دیو، پری، چڑیل جیسی ماورائے عقل قوتوں کی کہانیاں سنانے کا کوئی فائدہ نہیں لہٰذا ان قصوں میں مذکورہ ماورائی طاقتوں کے ذریعے بچوں کو کوئی نہ کوئی اخلاقی سبق ضرور دیا جائے۔ ذیل میں الف لیلہ کی کچھ کہانیوں کا خلاصہ پیش کیا جا رہا ہے جن سے اس ڈرامہ سیریز کے معیار اور افادیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

''لعلِ یمن'' کے نام سے پیش کی گئی کہانی کا خلاصہ کچھ یوں ہے کہ بادشاہ سلامت کے تاج کا قیمتی پتھر لعلِ یمن کہیں کھو گیا ہے۔ بادشاہ نجومی کی رہنمائی پر اپنے دونوں بیٹوں ایاز اور بخت یار کو یہ کہتے ہوئے خراسان کی طرف روانہ کرتا ہے کہ ان میں سے جو بھی پتھر ڈھونڈ کر لائے گا وہی تاج و تخت کا مالک ہوگا۔

بیٹوں کو لعلِ یمن کی تلاش کے سلسلے میں مختلف النوع قسم کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن بختیار جس کی والدہ فوت ہو چکی ہیں نا صرف مثبت سوچ کا مالک ہے بلکہ آہنی ارادہ رکھتا ہے اور وہ یہ جانتا ہے کہ جدوجہد اور کوشش سے سب کچھ حاصل کیا جا سکتا ہے۔ جبکہ ایاز منفی سوچ کا مالک ہے۔ اس کی اس سوچ کی وجہ اس کی ماں ہے جو کسی بھی صورت میں اس کو تخت پر دیکھنا چاہتی ہے۔ نجومی نے اس کی ماں کو ایک آئینہ دے رکھا ہے جس کی طلسماتی طاقت کی بدولت وہ ایاز اور بختیار کو مختلف منازل کی طرف رواں دواں دیکھ سکتی ہے۔ بختیار آرام کی غرض سے ایک درخت کے نیچے کچھ دیر کو قیام کرتا ہے۔ جہاں اسے ایک جن ملتا ہے جو بختیار کو ایک انگوٹھی دے کر اس غار کا پتہ بتا دیتا ہے جہاں وہ لعلِ یمن موجود ہے۔ بختیار اس جن کی دی ہوئی انگوٹھی اور قالین کی بدولت مطلوبہ غار کے دہانے پر پہنچ جاتا ہے۔ ادھر ایاز کی ماں یہ سب دیکھ کر بہت پریشان ہوتی ہے کیونکہ وہ بختیار کو کامیاب نہیں دیکھنا چاہتی۔ ملکہ کے حکم پر نجومی غار پر پہنچ کر بختیار کو بے ہوشی کی نیند سلا دیتا ہے اور طلسماتی انگوٹھی ایاز کو دے دیتا ہے۔ بختیار کی معاونت کرنے والا جن وہاں حاضر ہو کر نجومی کو بکری بنا دیتا ہے اور بختیار کو غار میں مطلوبہ مقام تک پہنچا دیتا ہے جہاں وہ ایاز کو بے ہوش پڑے دیکھتا ہے۔ بختیار لعلِ یمن حاصل کر لینے کے بعد اسے ہوش میں لاتا ہے۔ دونوں واپسی کا سفر اختیار کرتے ہیں لیکن ایاز کی ماں ایک مرتبہ پھر حسد کا شکار ہوتی ہے۔ وہ اپنا طلسمی آئینہ توڑتی ہے جس سے جادوئی طور پر برآمد ہونے والا اُلّو ایاز کے پاس پہنچ کر اسے لعلِ یمن چرا کر بختیار کو وہاں سوتا چھوڑ کر واپس آنے کو کہتا ہے۔ ایاز ایسا ہی کرتا ہے لیکن ڈرامے کے آخر میں جب اسے تاج پہنایا جانے لگتا ہے تو اس کا ضمیر جاگ جاتا ہے اور وہ بادشاہ کو سب کچھ بتا دیتا ہے۔ عین اس موقع پر بختیار بھی وہاں پہنچ جاتا ہے۔

"بختیار: اس میں کوئی شک نہیں کہ لعلِ یمن میں ہی ڈھونڈ کر لایا ہوں مگر میں اپنے بڑے بھائی کے حق میں دستبردار ہوتا ہوں۔

(آگے بڑھ کر تاج شہزادہ ایاز کے سر پر رکھ دیتا ہے)

بادشاہ: مگر بیٹا! اصولی طور پر تم ہی اس تاج کے حق دار ہو۔

بختیار: ابا حضور! جو تخت بھائی بھائی کی محبت میں فرق ڈالے وہ تخت و تاج نہیں لوں گا۔ مجھے ابا، بھائی اور ماں کی محبت چاہیے۔ سونے کا تاج اور سلطنت نہیں چاہیے۔

(ملکہ اور بادشاہ بختیار کو سینے سے لگا لیتے ہیں)" (۱۸)

الف لیلہ کے سلسلے میں پیش کی جانے والی کہانی "شامی جن کی واپسی" ہے۔ سامری جادوگر شامی جن کو اس کے کسی جرم کی سزا پر ایک سال کے لیے جنوں کی نگری سے دیس نکالا دے کر بغداد میں ایک بوڑھی عورت کے روپ میں بھیج دیتا ہے جہاں لڑکے بالے اس کا مذاق اڑاتے ہیں کیونکہ وہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ وہ بڑھیا نہیں جن ہے۔

دوسری طرف ایک مچھیرن اپنی نوکرانی جمیلہ کے ساتھ سختی سے پیش آتی ہے۔ اپنی بیٹی کے کہنے پر وہ جمیلہ کے لمبے بال کاٹ کر اپنی بیٹی کو دے دیتی ہے اور جمیلہ کو گھر سے نکال دیتی ہے۔

جمیلہ، بڑھیا کی سزا بھگتنے والے شامی جن کے ساتھ رہنے لگتی ہے۔ وقت گزرتا جاتا ہے۔ بڑھیا کو لوگ جن ہونے کے حوالے سے طعنے دے دے کر چھیڑتے رہتے ہیں۔

بادشاہ سلامت بیٹی کی خواہش میں نجومی سے دریافت کرتے ہیں کہ کیا ان کی قسمت میں کوئی بیٹی ہے؟ نجومی حساب کتاب کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ بادشاہ کی زندگی میں کوئی بیٹی نہیں۔ بادشاہ کے دریافت کرنے پر وہ بتاتا ہے کہ بادشاہ سلامت کسی ایسی لڑکی کو لے کر پال سکتے ہیں جس کے بال ایڑیوں تک لمبے ہوں اور اس کے پاس بوتل والا جن ہو۔ مچھیرن اپنی بیٹی کو شامی جن سے ایک بوتل لینے اور بیٹی کے سر پر جمیلہ کے کٹے ہوئے بال چپکا کر بادشاہ کے پاس جاتی ہے۔ لیکن پول کھل جانے پر انہیں دیس نکالا دے دیا

جاتا ہے۔

شامی جن کی سزا پوری ہونے پر وہ جمیلہ کو اپنے جادو کے زور پر لمبے بال عطا کر کے دربار میں بھیجتا ہے اور یوں ایک نوکرانی محل کی شہزادی بن جاتی ہے۔

الف لیلہ سیریز کی ایک اور دلچسپ کہانی ''ماہی گیر بادشاہ'' ہے۔ یہ ایک ایسے مچھیرے کی کہانی ہے جو ایک روز تالاب پر نہانے جاتا ہے۔ اپنے کپڑے وغیرہ اتار کر تالاب میں ڈبکی لگاتا ہے۔ جیسے ہی وہ پانی سے سر باہر نکالتا ہے تو باہر کی دنیا بدلی ہوتی ہے۔ اس کے کپڑوں کی جگہ بادشاہ کی قیمتی پوشاک پڑی ہوتی ہے اور اس کے وزیر اور غلام ہاتھ باندھے کھڑے ہوتے ہیں۔ وہ سب اسے کہتے ہیں کہ آپ روم کے بادشاہ ہیں۔ آپ جنگل میں شکار کھیلنے آئے تھے۔ آپ کو گرمی لگی تو آپ نہانے کے لیے تالاب میں اتر گئے۔ اس سارے واقعہ کو کوئی دو تین پل گئے ہیں۔ آئیے اپنا شاہی لباس پہنئے اور محل میں چلئے۔ وہاں سب آپ کا انتظار کر رہے ہیں۔ مچھیرا ان کے ساتھ چل پڑتا ہے۔ محل میں پہنچتا ہے تو وہاں شاہی دسترخوان لگا ہوا ہے جس پر قسم قسم کے کھانے چنے ہوئے ہیں۔ کھانے کے دوران ہی درباری آ کر کہتے ہیں کہ فلاں فلاں بادشاہ نے آپ کے لیے تحائف بھیجے ہیں۔ وہ ان سب تحائف کو قبول کر کے رعایا میں بانٹنے کا حکم دیتا ہے۔ کھیل میں یہ سب کچھ فلیش بیک کے ذریعے دکھایا جاتا ہے جبکہ حقیقت میں مچھیرا اپنی کٹیا میں موجود ہے جس میں اس کی غریب مچھیرن بیوی اور بچے موجود ہیں مگر مچھیرا اپنے آپ کو بادشاہ ماننے اور منوانے پر مصر ہے۔ اس کی بیوی کو یقین ہو جاتا ہے کہ مچھیرا پاگل ہو گیا ہے لہٰذا وہ اس کے علاج کے لیے بغداد کے ہی ایک حکیم سے رجوع کرتی ہے۔ حکیم اسے ایک دوائی دیتا ہے اور کہتا ہے کہ اس دوائی کے چند قطرے اسے پانی میں ملا کر پلا دینا۔ ساتھ ہی تاکید کرتا ہے کہ اگر اس دوائی کو کوئی صحیح الدماغ شخص پی لے تو وہ پاگل ہو جائے گا۔ مچھیرن دوائی لے کر چلی جاتی ہے۔

دوسری طرف مچھیرا جو ابھی بھی اپنے آپ کو روم کا بادشاہ سمجھ رہا ہوتا ہے اپنے درباریوں کو کہتا ہے

کہ میں بہت بوڑھا ہو گیا ہوں اور اب شکار پہ جانا چاہتا ہوں۔ وزیر اور باقی غلام تیاری کرتے ہیں اور بادشاہ کے ساتھ شکار کے لئے ایک جنگل میں پہنچتے ہیں۔ وہاں بادشاہ کو ایک تالاب نظر آتا ہے اور وہ تالاب میں نہانے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ پھر اپنا شاہی لباس اتار کر تالاب میں اتر کر ڈبکی لگاتا ہے۔ جیسے ہی وہ سر پانی سے باہر نکالتا ہے تو وہ اپنے شہر کے اسی تالاب میں ہے جہاں وہ تب نہانے آیا تھا جب وہ مچھیرا تھا۔ اب باہر نہ تو شاہی دربان اور وزیر کھڑے ہیں اور نہ ہی اس کا شاہی لباس۔ مگر مچھیرا جواب تک اپنے آپ کو بادشاہ سمجھ رہا تھا یہ ماننے کو تیار ہی نہیں ہوتا کہ وہ مچھیرا ہے۔ بلکہ وہ اب بھی اپنے آپ کو بادشاہ سمجھتا ہے اور گھر پہنچ کر اپنی بیوی سے بھی اس بات پر لڑتا ہے کہ وہ بادشاہ ہے مچھیرا نہیں۔ لہٰذا اسے بادشاہ ہی پکارا جائے۔

بیوی جو حکیم کی دوائی مچھیرے کو پلانے کی ترکیبیں سوچ رہی ہوتی ہے یہ فیصلہ کر کے کہ وہ صحیح موقعہ دیکھ کر اسے دوائی پلا دے گی۔ دوائی چنگیر پر رکھ کر سو جاتی ہے۔ ادھر مچھیرے کو رات کو پیاس لگتی ہے۔ پہلے تو وہ اٹھ کر نوکروں اور غلاموں کو آوازیں دیتا ہے کہ مجھے روح کیوڑہ والا پانی پلایا جائے مگر کوئی جواب نہ پا کر وہ خود اٹھ کر روح کیوڑا کی شیشی ڈھونڈنے لگ جاتا ہے۔ اچانک اس کی نظر چنگیر پر رکھی دوائی پر پڑ جاتی ہے۔ وہ اسے اٹھا کر پانی والی صراحی میں انڈیل دیتا ہے اور اس میں سے تھوڑا سا پانی پی کر دوبارہ سو جاتا ہے۔ تھوڑی دیر بعد اس کی بیوی آتی ہے جو نہیں جانتی کہ مچھیرے نے دوائی پانی والی صراحی میں ڈال دی ہے۔ مچھیرے کو سوتا دیکھ کر وہ شکر ادا کرتی ہے کہ چلو تھوڑا سکون ہوا اور پھر اسی صراحی میں سے پانی پی کر وہ بھی سو جاتی ہے۔ صبح جب مچھیرے کی آنکھ کھلتی ہے وہ چونک کر اپنے عمامے اور پھٹے پرانے لباس کو دیکھتا ہے۔

"مچھیرا: یہ میں نے کیا پہن رکھا ہے؟ میرا لباس کہاں ہے؟ (بیوی
کو سوتے دیکھ کر) یہ اس وقت کیوں سو رہی ہے؟ اس
وقت تو میں دریا پر مچھلیاں پکڑنے جاتا ہوں اور یہ میرے

لیے کھانا بنا رہی ہوتی ہے۔ میرے بچے کہاں ہیں؟

(اٹھ کر بیوی کو جگاتا ہے)

مچھیرا: نیک بخت اٹھو۔ یہ کوئی سونے کا وقت ہے۔ آج کچھ پکانا نہیں کیا؟

(بیوی آنکھیں کھول کر دیکھتی ہے)

بیوی: گستاخ غلام تیری یہ ہمت کہ ہمیں نیند سے جگاؤ۔ نہیں جانتے کہ ہم یمن کی ملکہ ہیں؟ ہمارا شاہی لباس کہاں ہے؟ ہمارے شہزادے کہاں ہیں؟

مچھیرا: معلوم ہوتا ہے میرا جن اب تمہیں چمٹ گیا ہے۔

بیوی: (تالی بجا کر) کوئی ہے؟ اس گستاخ غلام کو قید کر دیا جائے اور ہمارا سونے والا تاج لایا جائے۔

(حکیم اور بچے داخل ہوتے ہیں)

مچھیرا: پہلے میں بادشاہ تھا۔ اب یہ ملکہ بن گئی ہے۔

حکیم: معلوم ہوتا ہے اس نے غلطی سے دوا پی لی ہے۔ ابھی ٹھیک کیے دیتا ہوں۔

(حکیم دوسری دوائی کے چند قطرے پلاتا ہے۔ بیوی ٹھیک ہو کر اٹھ بیٹھتی ہے)

بیوی: میں کہاں ہوں؟

مچھیرا: اپنی پرانی جھونپڑی میں۔

بیوی: یا اللہ تیرا شکر ہے۔ ہمارا محل تو یہی ہے۔

(حکیم اور بچے کھل کھلا کر ہنستے ہیں)''(۱۹)

''چاند کی گڑیا'' الف لیلہ کے سلسلے کی ایسی کہانی ہے جس میں دکھایا گیا ہے کہ بغداد کے دو ظالم میاں بیوی نے سلمٰی اور عباس کو دس دینار میں خرید کر اپنا غلام بنا رکھا ہے۔ دونوں میاں بیوی، بہن بھائی سے دن بھر کی مشقت لیتے ہیں اور انہیں کھانے کو بھی کم دیتے ہیں۔ ایک مرتبہ گلی میں ایک فقیر آتا ہے جو اپنی بھوک پیاس کی دہائی دے رہا ہے۔ سلمٰی ور عباس کو اس پر بہت رحم آتا ہے۔ وہ اپنے حصہ کا کھانا اسے دے دیتے ہیں۔ فقیر ان کے اس جذبہء ایثار سے بہت خوش ہوتا ہے اور جاتے جاتے انعام کے طور پر انہیں ایک ایسی گڑیا کا پتہ بتا جاتا ہے جس کو حاصل کر لینے پر، بقول اس فقیر کے، ان کے سارے غم ختم ہو جائیں گے۔

سلمٰی اور عباس دل ہی دل میں بہت خوش ہوتے ہیں۔ فقیر کے جانے کے بعد ان کا ظالم آقا ان پر اس لیے تشدد کرتا ہے کہ انہوں نے فقیر کو کھانا کھلا کر گھر کے اناج کو ضائع کیا۔ سلمٰی اور عباس اس کو بتاتے ہیں کہ انہوں نے تو اپنے حصے کا کھانا اسے دیا تھا لیکن آقا اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ کھانا تھا تو اس کے گھر کا ہی۔ وہ انہیں سخت تنبیہہ کرتا ہے کہ اگر آئندہ انہوں نے گھر سے باہر قدم رکھنے کی کوشش کی تو نا صرف سختی سے پیش آئے گا بلکہ پابہ زنجیر بھی کر دے گا۔ رات کے وقت سلمٰی اور عباس بہت پریشان ہوتے ہیں لیکن سلمٰی ہر حال میں اس غار تک پہنچنا چاہتی ہے جہاں مطلوبہ گڑیا پڑی ہے۔ وہ عباس سے کہتی ہے کہ رات کے اندھیرے میں وہ گڑیا حاصل کرنے جائے گی۔ عباس پہلے تو پس وپیش سے کام لیتا ہے لیکن بعدازاں سلمٰی کی جرأت اسے بھی جانے پر مجبور کر دیتی ہے۔

سیاہ رات میں دونوں چھپ کر نکلتے ہیں اور دریا کے کنارے اندھیرے غار میں پہنچ جاتے ہیں۔ غار بہت خوفناک ہے۔ تھوڑی سی تلاش کے بعد انہیں ایک پنجرہ نظر آتا ہے جس میں مطلوبہ گڑیا قید ہے۔ دریں اثنا ڈھول اور رقص کی خوفناک آواز پیدا ہوتی ہے۔ دونوں ڈر کر ستون کے پیچھے چھپ جاتے ہیں۔

وحشی صفت حبشی نما جن رقص کرتے وہاں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان کا سردار اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ صرف دو دن بعد اس گڑیا کی مدد سے اسے زمین میں چھپے سارے خزانوں کا پتہ چل جائے گا اور وہ بغداد کا امیر ترین شخص بن جائے گا۔ وہیں پر موجود وہ ایک بٹن کو دباتا ہے جس سے دروازے کے بغیر والا پنجرہ حیرت انگیز طور پر کھل جاتا ہے۔ سردار گڑیا کو پیار کر کے واپس پنجرے میں رکھ دیتا ہے اور ڈھول کی تھاپ پہ رقص کرتا وہاں سے چلا جاتا ہے۔ سلمٰی اور عباس جنہوں نے چھپ کر سارا منظر دیکھا ہوتا ہے وہ سردار کے جانے کے بعد بٹن دبا کر گڑیا لے کر وہاں سے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔ سردار کے تیر انداز اور نیزہ باز ان کا تعاقب کرتے ہیں لیکن وہ جادوئی گڑیا کو لے کر گھر واپس پہنچ جاتے ہیں۔

ان کے مالک کو ان کی گھر سے غیر حاضری کا علم ہو جاتا ہے۔ گھر پہنچتے ہی وہ انہیں زنجیروں میں جکڑ دیتا ہے اور گندم کی ایک بوری پیسنے کے لیے اور روئی کا ایک ڈھیر کاتنے کے لیے انہیں دیتے ہوئے حکم دیتا ہے کہ اگر یہ کام صبح تک مکمل نہ ہوا تو وہ ان دونوں کو اندھے کنویں میں پھینک دے گا۔ بہن بھائی بہت پریشان ہوتے ہیں۔ کیونکہ ایک رات میں دس دنوں کے برابر کام کرنا کسی انسان کے بس کا روگ نہیں ہو سکتا۔ عباس کو اچانک گڑیا کا خیال آتا ہے۔ وہ گڑیا کو نکال کر اپنے سامنے رکھتا ہے۔ گڑیا کی آنکھوں سے نکلنے والی شعاعیں عباس اور سلمٰی کی زنجیریں توڑ دیتی ہیں۔ وہ گڑیا اپنی غیر معمولی صلاحیت سے پلک جھپکنے میں گندم بھی پیس دیتی ہے اور روئی بھی کات دیتی ہے۔ سلمٰی اور عباس اس پر بہت خوش ہوتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جادو کی اس گڑیا نے ان کی مشکل آسان کر ڈالی۔ گڑیا جواب دیتی ہے کہ میں جادو کی گڑیا نہیں بلکہ چاند کی گڑیا ہوں اور تم لوگوں نے مجھے جادوگر کی قید سے آزاد کروا کر مجھ پر بڑا احسان کیا۔

گڑیا سلمٰی اور عباس کو بہت سے انعام و اکرام سے نوازتی ہے۔ سلمٰی اور عباس ایک جاذبِ نظر اور مزین محل میں کھڑے ہیں اور گڑیا یہ کہتے ہوئے وہاں سے جا رہی ہے کہ اسے چاند پر واپس جانا ہے۔

گزشتہ اوراق میں سات سال تک نشر کی جانے والی ''الف لیلیٰ'' کی چار کہانیوں کا خلاصہ بطور

مثال پیش کیا گیا ہے۔ بچوں کے ڈراموں کے سلسلے میں پیش کی جانے والی یہ ڈراما سیریز اس ذیل کی چند ایک مقبول سیریز میں سے ایک ہے۔ اس کے پیش کاروں اور مصنفین کا یہ دعویٰ رہا ہے کہ اس میں پیش کیا جانے والا ہر کھیل کسی نہ کسی اخلاقی درس پر ختم ہوتا ہے۔ نیز اس میں بچوں کو مثبت تفریح کے مواقع فراہم کیے گئے ہیں۔

''الف لیلیٰ'' کی داستان عربی زبان سے مختلف زبانوں میں ترجمہ کی گئی۔ دراصل الف لیلیٰ قدیم عربی لوک داستانوں کا مجموعہ ہے۔ یہ دیومالائی داستانیں سینکڑوں سال قبل وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تخلیق ہوئیں۔ تب سے لے کر آج تک ان داستانوں کو مختلف زبانوں میں ترجمہ کیا گیا اور ان سے بہت سے نئے قصے بھی اخذ کر لیے گئے ہیں۔ پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کی گئی الف لیلیٰ بھی مذکورہ داستانوں کا ہو بہو ترجمہ نہیں بلکہ مختلف داستانوں سے اخذ کیے گئے قصے ہیں۔

راقم الحروف کے لیے یہ سمجھنا بہت مشکل ہے کہ بیسویں صدی کے ربع آخر میں ان داستانوں کی افادیت کون اور کیوں محسوس کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اس قسم کی جادوئی اور طلسماتی کہانیوں سے ہم آج کے بچوں کی کس نوع کی تربیت کرنا چاہ رہے ہیں۔ کیا ہم یہ سمجھتے ہیں کہ آج کے بچے کسی بھی مشکل کام کو کرتے وقت کسی شامی جن، سامری جادوگر، چاند کی گڑیا یا نجومیوں کو تلاش کریں۔ ظاہر ہے ایسا ممکن نہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کے اس دور میں نجانے کیوں ہمارے ڈراما نگار مستقبل کے معماروں کو ماضی کے خیالستانوں میں لے کر جانا چاہتے ہیں۔

داستانوں کے اس لامتناہی سلسلے کی ڈرامائی تشکیل میں کچھ مقامات پر ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ ڈراما نگاروں نے کسی حد تک لاپرواہی کا مظاہرہ کیا ہے۔ مثلاً ''لعل یمن'' میں بختیار کو میسر آنے والا خضر صفت جن ایک موقع پر یہ کہتا ہے:

''آواز: یہاں سے آگے مجھ سے طاقتور جنوں کی زمین شروع

ہوتی ہے۔ میں آگے نہیں جاسکتا۔

بختیار: تمہارا بہت بہت شکریہ دوست۔

آواز: میں تمہیں اپنی نشانی ایک انگوٹھی دیئے جا رہا ہوں۔ یہ تمہیں ہر قسم کے جادو سے بچائے گی۔ (۲۰)

یاقوت جن کے اس بیان سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس مقام سے آگے اس کی طاقت نہیں چلتی۔ لیکن چند مناظر بعد ہمارے سامنے یہ صورت حال آتی ہے۔

''یاقوت جن: (شہزادے بختیار سے) بختیار! آنکھیں بند کر کے دوبارہ کھول کر دیکھنا تو وہاں کھڑا ہوگا جہاں لعلِ یمن کی صندوقچی رکھی ہوگی۔

(یاقوت جن غائب ہو جاتا ہے اور بختیار آنکھیں بند کرتا ہے۔ غائب ہو جاتا ہے۔ دوبارہ نمودار ہوتا ہے تو ایک بند جگہ پر ہے سامنے چبوترے پر ایک صندوقچی رکھی ہے)'' (۲۱)

یہ بتانے کی ضرورت گوارا نہیں کی گئی کہ یاقوت جن نے اچانک مزید آگے بڑھنے کی طاقت کیسے حاصل کر لی۔

اسی طرح سبق آموز ہونے کی دعویدار اس ڈراما سیریز میں بسا اوقات عجیب سی صورتحال سامنے آتی ہے۔ مثلاً ''لعلِ یمن'' میں جب بادشاہ نجومی سے یہ پوچھتا ہے کہ کیا اس کے بیٹے لعل تلاش کر لیں گے؟ تو وہ جواب دیتا ہے:

''نجومی: حضورِ انور، یہاں میرا علم نجوم بے بس ہے۔ غیب کا علم

صرف اللہ تعالیٰ کی ذات کو ہے۔" (۴۲)

یہ بہت اچھا جملہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف بچوں کو یہ درس دینا چاہتا ہے کہ کوئی انسان خواہ کسی بھی علم کا ماہر ہو، غیب کا علم نہیں رکھ سکتا۔ لیکن چند مناظر بعد نجومی ملکہ سے یہ کہتا ہے:

"نجومی: ملکہ عالم! آپ بے فکر رہیں۔ میں نے آپ کو جادو کا جو
عمل بتایا ہے وہ آپ کے شہزادے کی حفاظت کرے گا۔
آپ کا بیٹا لعلِ یمن حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے
گا۔" (۴۳)

سوال یہ ہے کہ نجومی کے دو مختلف بیانات کیا ناپختہ ذہنوں پر منفی اثرات مرتب نہیں کریں گے؟
اسی طرح "شامی جن کی واپسی" کے کھیل میں "شامی جن" جب جمیلہ سے یہ کہتا ہے:

"شامی جن: ایک سال بعد دیکھنا کہ یہ سارے درخت مجھے جھک
کر سلام کریں گے۔" (۴۴)

تو یہ بات واضح طور پر ہمارے دینی اور اخلاقی اقدار سے متصادم نظر آتی ہے۔

بہر حال ان خامیوں کے باوجود یہ سیریز بچوں اور بڑوں میں بہت مقبول ہوئی۔ راقم کے خیال میں اخلاقی اعتبار سے یہ سیریز مثبت ہو نہ ہو، تفریح طبع کے لیے پاکستان ٹیلی ویژن کو اس دور میں یہی کہانیاں میسر آئیں اور تفریحی اعتبار سے یہ کوشش کامیاب بھی تھی۔ محولہ بالا کہانیوں کے علاوہ اس سیریز میں "چار بھائی ایک بہن"، "دوست"، "ہاتھ"، "انمول موتی"، "ایک کہانی بہت پرانی"، "سنہرا قالین"، "سنہری پرندہ" اور ایسی بہت سی معروف کہانیاں پیش کی گئیں۔

جن دنوں میں لاہور مرکز الف لیلیٰ کی جادوئی اور طلسماتی کہانیوں سے بچوں کو خیالی دنیاؤں کی سیر کروا رہا تھا۔ انہی دنوں میں حسینہ معین نے کراچی مرکز سے "رومی اور گڈو" (۱۹۷۶ء) کے نام سے بچوں کے

لیے ایک مختلف نوعیت کا ڈراما سیریل تحریر کیا۔ یہ سیریز بیک وقت بچوں اور بڑوں دونوں کے لیے تھا۔ اس سیریل میں رومی اور گڈو کے ذریعے والدین کو ایک خاص پیغام دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ رومی اور گڈو بہن بھائی ہیں۔ وہ دل لگا کر پڑھتے ہیں لیکن مسئلہ یہ ہے کہ انہیں کھیلنے کا وقت نہیں ملتا۔ اس کا سبب پڑھائی کی مصروفیات نہیں ہیں۔ بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے والدین کا یہ خیال ہے کہ یہ عمر اُن کے پڑھنے کی ہے چنانچہ انہیں کھیل کود میں وقت برباد نہیں کرنا چاہیے۔ مصنفہ نے اس ڈراما سیریل کے ذریعے والدین کو یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ پڑھائی لکھائی کی اہمیت اپنی جگہ درست لیکن کھیل کود کے مواقع سے محروم کر کے ہم اپنے بچوں کو ناصرف ذہنی طور پر کمزور بنا دیتے ہیں بلکہ اس کے نتیجے میں بچوں میں بہت سے نفسیاتی مسائل بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔

حسینہ معین اپنے اس ڈراما سیریل پر بات کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> ''ہمارے معاشرے میں یہ ایک عجیب رجحان ہے کہ بچوں کو کتابی کیڑا بنا دیا جائے۔ حالانکہ سیکھنے کا عمل صرف تعلیم تک محدود نہیں۔ خاص طور پر بچہ تو اپنے تجربات اور مشاہدات سے ہی سیکھتا ہے۔ سکول جانے کی عمر سے پہلے سیکھنے کا عمل کسی کتاب کے ذریعے نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود ہمارے اکثر والدین یہ سوچتے ہیں کہ کھیل کود سے بچوں کا وقت ضائع ہوتا ہے حالانکہ تجربے سے یہ بات پتہ چلتی ہے کہ جو بچے کھیل کود میں کم شریک ہوتے ہیں ان میں مقابلے کا جذبہ ان بچوں سے کہیں کم ہوتا ہے جو کھیل کود میں بھی شریک ہوتے ہیں۔ رومی اور گڈو میں، میں نے یہی حقیقت اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ والدین کو چاہیے کہ وہ اپنے بچوں کو پڑھائی لکھائی کے ساتھ کھیلنے کا بھی مناسب وقت دیں۔'' (۲۵)

''رومی اور گڈو'' بچوں کے سلسلے میں پیش کیے گئے ڈراموں کی ایک مثبت کوشش تھی۔ جس میں رومی

اور گڈو کی شرارتوں کے ذریعے بچوں کی تفریح کا سامان بھی مہیا کیا گیا تھا اور بات ہی بات میں مقصد بھی پورا کیا گیا تھا۔

انھی دنوں میں فاطمہ ثریا بجیا نے ''دادا لال بھلکڑ'' (۱۹۷۵ء) اور ''مٹھو مینا'' (۱۹۷۶ء) کے نام سے بچوں کے لیے دو تفریحی ڈراما سیریز لکھیں۔

''دادا لال بھلکڑ'' ایک مزاحیہ نوعیت کی ڈراما سیریز تھی۔ جس میں ''دادا لال بھلکڑ'' ایک مرکزی کردار ہے۔ بچے اسے ایک ذہین عقل مند اور پڑھا لکھا انسان تصور کرتے ہیں۔ لیکن اس کی بھول جانے کی عادت اور احمقانہ حرکات وسکنات ڈرامے میں مزاح پیدا کرتی ہیں۔

''مٹھو مینا'' اردو کے قدیم قصوں سے ماخوذ ڈرامائی تشکیل ہے۔ جس میں مٹھو اور مینا کو سنائی جانے والی کہانیوں سے بچے محظوظ ہوتے ہیں۔

حسینہ معین اور فاطمہ ثریا بجیا کے ان کھیلوں کی اہمیت یہ ہے کہ ان میں بچوں کی دلچسپی قائم کرنے کے لیے بھوت پریت کی کہانیوں کا سہارا نہیں لیا گیا۔ اسی طرح کسی ایسے غیر معمولی طاقت کے حامل افسانوی کردار کو گھڑنے کی کوشش نہیں کی گئی جسے دیکھ کر بچے حقیقی دنیا سے دور ہو جائیں۔ حسینہ معین کا ''رومی اور گڈو'' اور فاطمہ ثریا بجیا کا ''دادا لال بھلکڑ'' اور ''مٹھو مینا'' اپنے انھی اوصاف کے باعث ناصرف بچوں میں مقبول ہوئے بلکہ معیاری بھی قرار پائے۔

آنے والے سالوں میں ''ٹک ٹک کمپنی'' (۱۹۹۷ء)، ''کلیاں'' (۱۹۷۹ء)، ''راجو'' (۱۹۷۹ء)، ''کھل جا سم سم'' (۱۹۷۹ء)، ''حاضر جناب'' (۱۹۸۰ء)، ''چمن اپارٹمنٹ'' (۱۹۸۰ء)، ''نامور'' (۱۹۸۳ء) اور ''زنبیل'' (۱۹۸۵ء) پیش کیے گئے۔ ان ڈراموں میں ڈرامے کی وہی روایت جاری و ساری رہی جو اس سے قبل مروّج تھی۔ قصے کہانیاں، سائنس فکشن اور تفریحی واقعہ نگاری ان ڈراموں کا خاصا تھی۔

۱۹۸۶ء میں ''بچوں کی عدالت'' کے نام سے ایک ڈراما سیریز پیش کی گئی۔ اس ڈراما سیریز میں پیش

کیے گئے ڈراموں کا خاصا یہ تھا کہ ان میں بچوں کی عدالت لگائی گئی تھی۔ بچے ہی مجرم ہوتے تھے اور بچے ہی قانون نافذ کرنے والے اداروں کے اہلکار، وکیل اور بچے ہی منصف بھی۔

دراصل اس کھیل کا بنیادی تصور اس حقیقت سے لیا گیا تھا کہ بچے گھروں میں بڑوں کی نقالی کرتے ہوئے مختلف سوانگ رچاتے ہیں۔ لہٰذا اس کھیل کے ذریعے انہیں سوانگ رچانے کا ایک اور تصور دیا گیا تھا۔ چور سپاہی جیسے کھیل تو بچوں میں مقبول تھے ہی۔ بچوں کی عدالت پیش کر کے پی ٹی وی نے بچوں کو پکڑے گئے چوروں کو عدالت میں پیش کرنے کا طریقہ بھی سکھایا۔ اس کھیل کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ بڑوں کو احساس دلایا جا سکے کہ ان کی مختلف سرگرمیوں سے بچے کیا اثر قبول کرتے ہیں اور جب بچے مسندِ انصاف پر ہوں تو وہ کیسا انصاف کرتے ہیں۔

اس ڈراما سیریز سے بچوں کے بڑوں کے متعلق خیالات کو اجاگر کیا گیا۔

۸۹۔۱۹۸۸ء میں اے۔ حمید نے بچوں کے لیے ''انوکھا سفر'' کے نام سے ایک معلوماتی ڈراما سیریز لکھی۔ اس ڈراما سیریز کا مرکزی کردار نومی ہے جس کے پاس ایک گھڑی ہے۔ اس گھڑی کی بدولت وہ زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر مختلف مسلمان سائنس دانوں سے ملاقات کرتا ہے۔ اس کی اس ملاقات کے ذریعے بچوں کو مسلمان سائنس دانوں کے مختلف کارہائے نمایاں کے متعلق بنیادی معلومات فراہم ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ''ابن الہیثم''، ''جابر بن حیان''، ''یعقوب بن طارق''، ''ابوالقاسم''، ''ابو نصر فارابی''، ''ذکریا رازی''، ''محمد بن جابر البتانی'' جیسے مشاہیر اسلام کے متعلق اہم معلومات دی گئی ہیں۔

ڈرامے میں نومی کا سفر ماورائی نوعیت کا ہے۔ یہ غیر حقیقی انداز اپنانا اس لیے ضروری تھا کہ ماضی کے سائنس دانوں تک پہنچنے کا یہی مؤثر طریقہ کار تھا جس کے تحت ایک مرکزی کردار ہونے کی وجہ سے تسلسل بھی برقرار رہا۔ کیونکہ اس سیریز کی معلوماتی حیثیت ناقابل اعتراض ہے لہٰذا اس ماورائے عقل طریقہ کار کو نظر انداز کرنا ممکن ہے۔ یوں بھی زمان و مکان سے آزاد ہونے کے لیے جادو منتر کا سہارا لینے کی بجائے ایک

خلائی گھڑی کے ذریعے یہ کام لیا گیا۔ سائنسی ایجادات ہوسکتا ہے ہمیں کسی دور میں ہمیں زمان و مکان سے آزاد کر بھی دیں۔ موجودہ عہد میں اس بات پر تحقیق ہو بھی رہی ہے کہ ماضی کی فضا میں تحلیل شدہ آوازوں کو کس طرح سنا جاسکتا ہے۔

''انوکھا سفر'' میں نومی کی مختلف سفری داستانیں کچھ یوں ارتقاء پذیر ہوتی ہیں۔

ابن الہیثم سے ملاقات کا طریقہء کار کچھ یوں اختیار کیا گیا ہے کہ ایک خلائی باشندہ 'تھیوسانگ' نومی سے خلائی گھڑی چھین کر اسے اندھے کنویں میں قید کر دیتا ہے جہاں اسے کدال سے زمین کھودے جانے کی آوازیں آتی ہیں۔ نومی چلاتا ہے اور اس کی آواز سن کر دوسری طرف زمین کھودنے والے مصری مزدور اس کو کنویں میں سے شگاف کر کے نکال لیتے ہیں۔ مزدور اس سے پوچھتے ہیں کہ وہ اندھے کنویں میں کس طرح قید ہو گیا ہے تو وہ ان کو بتاتا ہے کہ ایک خلائی مخلوق ''تھوسانگ'' نے اس کو قید کر دیا تھا۔ مزدور اس کی بات کا یقین نہیں کرتے۔ اس کو قید سے نکال کر باہر لے آتے ہیں۔ نومی پرانے قلعے میں جا کر تھوسانگ سے اپنی گھڑی واپس لینے کی بات کرتا ہے اور مصریوں کو زبردستی اپنے ساتھ قلع میں لے جاتا ہے۔ ایک تاریک کمرے میں نومی کو تو تھیوسانگ نظر آتا ہے لیکن مصری اسے نہیں دیکھ پاتے۔ نومی تھیوسانگ سے گھڑی مانگتا ہے لیکن تھیوسانگ گھڑی دینے سے انکار کرتے ہوئے اس کی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ مصری نومی کی کسی غیبی وجود سے گفتگو سمجھ نہیں پاتے لہٰذا وہ اس کو جنونی اور نفسیاتی مریض سمجھ کر تاریخ کے معروف سائنس دان ابن الہیثم کے پاس لے جاتے ہیں۔ یوں ناظرین نومی کے ذریعے ابن الہیثم سے متعارف ہوتے ہیں۔ (۲۶) ابن الہیثم سے ملاقات کے بعد نومی اپنی گھڑی کی تلاش میں پھر سے قلعے میں جاتا ہے جہاں چپکے سے وہ اپنی گھڑی لے کر فرار ہو جاتا ہے۔ تھیوسانگ اس کا پیچھا کرتا ہے لیکن نومی کی حال میں واپسی کا وقت ہو جاتا ہے لہٰذا وہ وہاں سے غائب ہو کر اپنے کمرے میں پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی بہن شیبا اس کا انتظار کر رہی ہوتی ہے۔

"(نومی کا شہر، والد کا گھر، کمرے میں ٹیبل لیمپ روشن
ہے۔ اس کی بہن شیبا کتابیں کھولے حیرانی سے دیوار
والے کلاک کی طرف تک رہی ہے۔)

شیبا: نومی کو غائب ہوئے دس سیکنڈ ہو گئے ہیں۔ اس بار اس
نے اتنی دیر کیوں کر دی۔

(کمرے میں نیلی روشنی ہوتی ہے اور نومی ظاہر ہو جاتا ہے)

شیبا: یا اللہ! تیرا شکر ہے میرا بھائی واپس آ گیا۔" (۲۷)

معروف مسلمان ماہر فلکیات ابن العلم ابوالقاسم علی بن حسین علوی سے بچوں کو متعارف کروانے کا طریقہ کچھ یوں اختیار کیا گیا ہے کہ نومی وقت معینہ پر موجودہ عہد سے غائب ہو کر اپنی خلائی گھڑی کی بدولت دسویں صدی عیسوی کے دور میں بغداد پہنچ جاتا ہے۔

ایک امیرزادی اپنی سہیلیوں کے ہمراہ باغ میں چہل قدمی کر رہی ہے۔ نومی خوش گپیوں میں مصروف ان سہیلیوں کے سامنے اچانک ظاہر ہوتا ہے۔ امیرزادی اسے چور اچکا تصور کرتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے دربان کو بلا کر اس پکڑوا دیتی ہے۔ دربان اسے پکڑ کر اپنے گھر لے جاتا ہے اور یہ کہتے ہوئے اسے گیہوں پیسنے کا حکم دیتا ہے کہ اگر اس نے وہاں سے بھاگنے کی کوشش کی تو اسے قید خانے میں پھنکوا دے گا۔ دربان اپنے غلام کو اس کی نگرانی پر مامور کر کے وہاں سے چلا جاتا ہے۔

دربان کی بیوی پہلے تو نومی سے سختی سے پیش آتی ہے لیکن جب نومی اسے یہ کہتا ہے کہ وہ کوئی مشین نہیں ہے جو اتنی تیزی سے یہ گیہوں پیس سکے تو یہ بات دربان کی بیوی کو سمجھ نہیں آتی۔ جلد ہی نومی اس عورت کی منت سماجت پر اتر آتا ہے کہ اسے آزاد کروا دے۔ عورت کا دل کسی حد تک موم ہوتا ہے لیکن اسی دوران دربان واپس آ جاتا ہے۔ اس بات پر بہت برہمی کا اظہار کرتا ہے کہ نومی نے اب تک اتنا تھوڑا سا گیہوں

کیوں پیسا ہے۔ بہرحال وہ بوری میں رکھے ہوئے پیسے ہوئے گیہوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے نومی کو حکم دیتا ہے کہ یہ بوری ابن العلم ابوالقاسم کے گھر پہنچا کر آئے۔نومی دربان کے غلام کی ہمراہی میں ابن العلم کے گھر جاتا ہے اور یوں ناظرین ماہر فلکیات سے متعارف ہوتے ہیں۔(۲۸)

ملاقات کے بعد رات کے اندھیرے میں نومی دربان کی بیوی کی معاونت سے کمرے کی کھڑکی سے بھاگ نکلتا ہے۔ دربان اور اس کا غلام اس کو راستے میں پکڑ لیتے ہیں۔لیکن خلائی گھڑی کے مطابق نومی کی واپسی کا وقت ہو چکا ہے۔لہٰذا اب دربان اور اس کے غلام کا زور اس پر نہیں چل سکتا۔

"دربان: دیکھتا ہوں اب تو کیسے بھاگے گا۔ میں تجھے کال کوٹھڑی میں بند کر رہا ہوں۔

نومی: (گھڑی دیکھ کر مسکراتا ہے) اب تم مجھے قید نہیں کر سکتے۔

دربان: کیوں؟ کیا تو ہوا میں اڑ جائے گا۔

نومی: تمہیں خود معلوم ہو جائے گا۔

غلام: آقا! اسے کھینچ کر لے جائیں۔

نومی: ذرا ٹھہرو۔ میں جوتا پہن لوں۔

(نومی ایک پاؤں کا جوتا ٹھیک کرنے لگتا ہے۔ دربان اور غلام نے اسے گردن سے پکڑ رکھا ہے۔ نومی ایک دم غائب ہو جاتا ہے۔ دربان اور غلام ہکا بکا ہو کر ایک دوسرے کا منہ تکتے رہ جاتے ہیں۔)

غلام: (ڈر کر) بھوت، بھوت، میرے آقا۔

(دونوں ڈر کر گلی میں بھاگتے چلے جاتے ہیں)۔(۲۹)

معروف ماہر ارضیات اور ہیئت دان 'یعقوب بن طارق' سے ملاقات کی قسط کے آغاز میں نومی اپنے کمرے میں بیٹھا نوٹ بک پر مختلف مسلمان سائنس دانوں کی فہرست کا مطالعہ کر رہا ہے۔ نومی کی ماں آ کر اسے بتاتی ہے کہ ٹیوشن جانے کا وقت ہو گیا ہے۔ نومی جواب دیتا ہے کہ وہ کچھ ہی دیر میں چلا جائے گا۔ ماں کے پوچھنے پر وہ بتاتا ہے کہ وہ مسلمان سائنس دانوں کے متعلق پڑھ رہا ہے۔ نومی کی ماں حیران کن لہجے میں کہتی ہے۔

"ماں: میں تو پہلی بار ان کے نام سن رہی ہوں۔

نومی: یہی تو افسوس کی بات ہے۔ جن مسلمان سائنس دانوں کے کارناموں سے یورپ کے سائنس دانوں نے روشنی حاصل کی اور جن کی کتابوں کے ترجمے یورپ کی لائبریریوں میں موجود ہیں۔ ہم یعنی ہم مسلمان ان کے نام بھی نہیں جانتے۔" (۳۰)

ماں اور نومی کا یہ مکالمہ ہمارے معاشرے پر ایک طنز ہے کہ ہم اتنے عظیم اسلاف کے گنجینہء خاص کے وارث ہونے کے باوجود اپنے اسلاف کے ناموں تک سے واقف نہیں۔

نومی کی ماں کے کمرے سے جانے کے بعد نومی گھڑی دیکھتا ہے۔ اس کے غائب ہونے کا وقت ہو چکا ہے اور آن کی آن میں وہ دور حاضر سے غائب ہو کر آٹھویں صدی کے بغداد میں پہنچ جاتا ہے۔ وہ ایک بازار کے قہوہ خانے میں ظاہر ہوتا ہے اور وہاں موجود افراد اسے بھوت سمجھ کر بھاگ کھڑے ہوتے ہیں۔ تھوڑی دیر میں وہاں ایک عورت اپنے بچے جمال کو ڈھونڈتے ہوئے آتی ہے۔ نومی اسے دلاسہ دے کر گھر بھیج دیتا ہے کہ وہ اس کے بیٹے کو ڈھونڈ کر لائے گا۔ عورت اسے بتاتی ہے کہ وہ شہر سے باہر کھجوروں کے جھنڈ میں رہتی ہے۔ نومی اس سے وعدہ کر کے جمال کو ڈھونڈنے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اسی دوران نومی ایک غار میں

چند دوسرے طالب علموں کے ساتھ چلا جا رہا ہے۔ طالب علم اسے بتاتے ہیں آج یہاں یعقوب بن طارق انہیں ایک عملی تجربہ کروائیں گے۔ اس طرح ان طالب علموں کی گفتگو اور بعدازاں عالم اسلام کے مشہور مفکر اور سائنس دان ''یعقوب بن طارق'' سے ناظرین متعارف ہوتے ہیں۔ یعقوب بن طارق طالب علموں کو آتش فشانی قلموں کے بارے بتاتے ہیں جو غار میں پڑی ہیں اور دیکھنے میں ہیرے جواہرات لگتی ہیں۔ نومی کو غار کے بارے میں تجسس ہوتا ہے۔ وہ غار کی سیر کے ارادے سے آگے بڑھتا ہے کہ اسے جمال ملحقہ غار میں بندھا ہوا ملتا ہے۔ نومی اسے آزاد کرواتا ہے اور قید کی وجہ پوچھتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ چند ڈاکوؤں نے اسے دیکھ لیا تھا۔ انہوں نے باندھ کر یہاں ڈال دیا ہے تاکہ میں ان کے ہیرے چرا نہ لے جاؤں یا کسی اور کو نہ بتا دوں۔ وہ بس آتے ہوں گے۔ نومی اس کو بھاگ جانے کا کہتا ہے اور خود ان ہیروں کو دیکھتا ہے جو کہ اصل میں وہی لاوے کی قلمیں ہیں جو سرد ہو کر ہیروں کی شکل اختیار کر چکی ہیں۔ اسی دوران میں ڈاکو وہاں پہنچ جاتے ہیں اور نومی کو پکڑ لیتے ہیں۔ نومی ان کو جھوٹ بولتا ہے کہ میں تمہیں اگر ایک اور بڑا خزانہ دوں تو مجھے چھوڑ دینا۔ ڈاکو مان جاتے ہیں۔ نومی ان کو ساتھ والے غار میں لے جاتا ہے جہاں آتش فشاں کے لاوے کی سرد قلمیں پڑی ہیں۔ ڈاکو ان کو اصل جواہرات سمجھ کر بہت خوش ہوتے ہیں اور نومی وہاں سے نکل آتا ہے۔ اس کے بعد نومی جمال کے گھر جاتا ہے جہاں جمال گھر پہنچ چکا ہے۔ اس کی والدہ نومی کا شکریہ ادا کرتی ہے۔ اتنے میں وہ تینوں ڈاکو ظاہر ہوتے ہیں اور نومی کو پکڑ لیتے ہیں جبکہ جمال اور اس کی ماں ڈر کر بھاگ جاتے ہیں۔ وہ نومی کو مارنا چاہتے ہیں کہ اس نے ان کے اصل جواہرات چرا کر شیشے کے نقلی ہیرے جواہرات وہاں رکھ دیئے۔ وہ اسے مارنے لگتے ہیں کہ نومی وہاں سے غائب ہو جاتا ہے اور اپنے کمرے میں اسی جگہ ظاہر ہوتا ہے جہاں وہ بیٹھا ہوا تھا۔ نومی نوٹ بک پر یعقوب بن طارق کا نام لکھتا ہے کہ اس کی امی دوبارہ کمرے میں آتی ہے اور اسے کہتی ہے کہ وہ ابھی تک بیٹھا ہوا ہے۔ نومی جلدی سے نوٹ بک رکھ کر اپنا بیگ اٹھاتا ہے اور باہر نکل جاتا ہے۔

ناظرین کو 'محمد بن جابر البستانی' (نویں صدی کے معروف مسلمان ماہر اجرام فلکی) سے متعارف کروانے کے لیے اے حمید نے ایک مختلف طریقہ کار اختیار کرتے ہوئے نومی کی بجائے اس کی بہن شیبا کو استعمال کیا ہے۔ اس کہانی میں دیگر کہانیوں کے برعکس کسی حد تک جادوئی اور طلسمی انداز اختیار کیا ہے۔ نومی ٹیوشن پر جانے کی تیاری کر رہا ہے اور اس کی بہن اس کے کپڑے استری کر رہی ہے۔ وہ نومی کی گھڑی کو دیکھ کر متجسس انداز میں خواہش کرتی ہے کہ کاش وہ بھی اس ادارے کی کچھ خواتین یہ تصور کرتے ہوئے کہ شیبا وہی کسان کی لڑکی ہے جسے وہ صبح سے ڈھونڈ رہی تھیں۔ لہٰذا وہ اس کو گرفتار کر کے ایک کمرے میں بند کر دیتی ہیں۔ پرانی طرز کے اس کمرے میں الفانو نامی شخص آ کر اسے سوت کاتنے کا حکم دیتا ہے کہتا ہے کہ وہ جانتا ہے کہ اسے سوت کو سونے کی تاروں میں بدلنے کا طلسم آتا ہے۔ شیبا کے لیے یہ صورتحال ناقابل فہم ہے۔ الفانو کے جانے کے بعد شیبا صورتحال سے بہت گھبراتی ہے اور جھلا کر قریب پڑے ایک چراغ کو دیوار پہ دے مارتی ہے۔ چراغ ٹوٹ جاتا ہے اور اس میں سے ایک چھوٹا جن برآمد ہوتا ہے۔ جن قید سے رہائی پر شیبا کا شکریہ ادا کرنے کے لیے شیبا کی مدد کرتا ہے اور الفانو اور اس کے دوستوں کو لالچ کی بنا پر جادو کے زور سے سونے کا بنا دیتا ہے۔ شیبا جن کے ساتھ اس قید خانے سے نکل آتی ہے وہ جن کو بتاتی ہے کہ اسے مسلمان سائنس دانوں سے ملاقات کا بہت شوق ہے۔ چنانچہ جن اسے اس دور کے مشہور ماہر فلکیات 'محمد بن جابر البستانی' کی درسگاہ میں لے آتا ہے۔ یوں ناظرین جابر کے درس کے ذریعے اس کی تعلیمات سے روشناس ہوتے ہیں۔ (۳۱)

ملاقات کے بعد شیبا جن سے اپنے گھر جانے کی خواہش کرتی ہے۔ جواباً جن اسے یہ کہتا ہے کہ اس کے لیے اسے اڑن کھٹولے کی ضرورت ہے۔ دریں اثناء الفانو کی بہن وہاں پہنچ جاتی ہے اور کہتی ہے کہ اس کے بھائی کو اپنے کیے پر شرمندگی ہے وہ آئندہ کبھی لالچ نہیں کرے گا وہ معافی کا طالب ہے۔ اس پر شیبا جن سے کہتی ہے کہ جو آدمی اپنی غلطی کا احساس کرے اسے معاف کر دینا چاہیے۔ چنانچہ جن الفانو کو معاف کر دیتا

ہے اور شیبا الفانو کے دیئے ہوئے اڑن کھٹولے کی بدولت واپس اپنے گھر پہنچ جاتی ہے۔

یوں ''انوکھا سفر'' کی مختلف اقساط میں بچوں کو مختلف مشاہیر اسلام سے متعارف کروایا گیا ہے۔ اس سلسلے میں اختیار کیا گیا طریقہء کار افسانوی نوعیت کا ہونے کے باعث قابل اعتراض ہو سکتا ہے۔ لیکن شاید بچوں کو مشاہیر تک لے جانے کا اس سے زیادہ دلچسپ طریقہ کار اختیار نہیں کیا جا سکتا تھا۔ بہرکیف کہانیوں میں طلسماتی اور جادوئی طریقہ کار اختیار کرنے سے احتراز برتا جانا چاہیے تھا۔ جیسا کہ ''محمد بن جابر البتانی'' سے ملاقات میں شیبا کی معاونت اور رہنمائی ایک جن کرتا ہے۔ اس طریقہ پر اعتراض کیا جا سکتا ہے لیکن کہانی کی بنت واضح طور پر اس حقیقت کی عکاس ہے کہ جن یہاں بطور موضوع نہیں بطور سر یا استعمال کیا گیا ہے۔

بچوں کے لیے پیش کیے گئے اردو ٹی وی ڈراموں میں اس کھیل کو اس لیے بھی بہت زیادہ پذیرائی ملی کہ مصنف تفریح اور مقصد دونوں کو دوش بدوش لے کر چلنے میں کامیاب رہا۔ کہانیوں میں موجود غیر فطری کردار بنیادی کرداروں کی بجائے ضمنی نوعیت کے تھے۔ لہٰذا دیکھنے والا با آسانی مقصد کی طرف توجہ مرکوز رکھ سکتا ہے۔ ''انوکھا سفر'' کا یہ مقصد کہ آج کی نسل کو مشاہیرِ اسلام سے متعارف کروایا جائے ناصرف بچوں کے حوالے سے بڑی اہمیت کا حامل ہے بلکہ بڑوں کے لیے بھی اس میں بہت سے افادی پہلو نکل آتے ہیں۔ ایک تو ہمارے ہاں شرح خواندگی بہت کم ہے دوسرا پڑھے لکھے افراد بھی مغرب زدہ اذہان رکھتے ہیں۔ لہٰذا بچے تو بچے بڑے بھی بہت سے ایسے مسلمان نامور سائنس دانوں کے متعلق بہت کم جانتے ہیں جن کے علوم و فنون سے اہل مغرب نے علم کے دیپ جلائے۔ ''انوکھا سفر'' کی یہی افادی حیثیت سے اس کے تمام تر مافوق الفطری عناصر کے باوجود ایک موثر اور کامیاب ڈراما سیریز بنا دیتی ہے۔

۹۰ء کی دہائی میں کوئٹہ مرکز سے ''الف، ب، پ''، ''گرفت'' اور ''کرنیں'' جیسے معیاری کھیل پیش کیے گئے۔ ''الف، ب، پ'' کے نام سے نشر کی گئی ڈراما سیریز چھوٹے بچوں کے لیے ایک بہت مفید سیریز تھی۔ اس سیریز میں حروف تہجی اور ان سے بننے والے الفاظ کو تمثیلی طور پر کرداروں کی شکل میں پیش کیا جاتا

تھا۔ یہ ڈراما سیریز ڈاکو ڈراما کی نوعیت کی تھی۔ جس میں ڈاکومنٹری کی طرح حروف تہجی سے بننے والی مختلف اشیاء کے تمثیلی کردار بھی اپنے متعلق خود بتاتے تھے۔ چھوٹے بچوں میں یہ سیریز بہت مقبول ہوئی اور ساٹھ اقساط میں نشر کی گئی۔

> "'الف، ب، پ' میں اختیار کردہ طریقہ کار اس سے پہلے اس قدر کامیابی سے پیش نہیں کیا گیا تھا۔ حروف تہجی اور اشیاء کو تمثیلی انداز میں پیش کرنے کا طریقہ کار مغرب سے اخذ کیا گیا تھا۔" (۳۲)

"گرفت" کے نام سے پیش کی جانے والی ڈرامہ سیریز شارق نقوی اور شاہد نذیر نے لکھی تھی۔ اس سیریز کا بنیادی موضوع جرائم پیشہ افراد کی سرکوبی تھا۔ بچوں کی دلچسپی کے پیش نظر مختلف جرائم میں ملوث افراد کو پکڑنے کے لیے سکاؤٹ بچوں کے ایک گروہ سے کام لیا گیا تھا۔ بچوں کی مختلف حرکات وسکنات ڈرامے کا تفریحی وظیفہ پورا کرتی تھیں جبکہ سکاؤٹ بچوں کا جرائم پیشہ افراد کا تعاقب اور بچوں کا آخر میں مجرموں کو پکڑ لینا ڈرامہ کے دو مقاصد پورا کرتا تھا۔ اوّل یہ کہ بچوں کو احساس دلایا جا سکے کہ جرم کا نتیجہ بالآخر برا ہی ہوتا ہے لہٰذا نہ تو کبھی قانون ہاتھ میں لینا چاہیے اور نہ ایسی سرگرمیوں کا حصہ بننا چاہیے جن کی قانون اور معاشرہ اجازت نہیں دیتا۔ دوّم یہ کہ بچوں میں یہ احساس پیدا کیا جائے کہ وہ اپنے گرد ونواح پر نظر رکھیں کہ کہیں ہمارے گرد غیر قانونی سرگرمیاں جاری تو نہیں۔

یوں اس ڈرامہ سیریز میں بچوں کے لیے مثبت انداز کی تفریح بھی پیش کی گئی اور بچوں کی تربیت کے واقعے بھی اس کھیل میں کماحقہ موجود تھے۔

۱۹۹۲ء میں پشاور مرکز سے "اپنا اپنا کھیل" کے نام سے بچوں کے لیے ایک معیاری ڈرامہ سیریز نشر کی گئی۔ اس سیریز کے ہر کھیل میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی تھی کہ بچے بڑوں سے بہت کچھ سیکھتے ہیں اور بڑوں کی سرگرمیاں بچوں پر مثبت اور منفی اثرات مرتب کرتی ہیں۔ لہٰذا ہمیں اپنے معمولات میں اس امر کو ملحوظ

رکھنا چاہیے کہ ہمارے بہت سے وہ افعال جو ہم غیر شعوری طور پر بچوں کے سامنے کرگزرتے ہیں۔ بچوں پر منفی اثرات بھی مرتب کر سکتے ہیں۔

اسی طرح ڈرامہ سیریز کے مختلف کھیلوں میں یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ ہمارے سماجی رویّے اور روایات بھی بچوں کو متاثر کرتے ہیں۔

ڈرامہ سیریز کا مقبول ترین کھیل ''جواب دو'' اسی حقیقت کا ترجمان ہے۔ اس میں ایک ایسے بچے کو پیش کیا گیا ہے جس کا چچا ایک قتل کر بیٹھتا ہے اور الزام بچے کی ماں پر آجاتا ہے اور نتیجتاً اسے عمر قید ہو جاتی ہے۔ بچہ ماں کے ساتھ جیل میں جوان ہوتا ہے اور جرائم پیشہ افراد کی صحبت میں رہنے کے باعث جیل سے باہر آ کر منفی سرگرمیوں میں ملوث ہو جاتا ہے۔

ڈرامہ فلیش بیک تکنیک پر پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامہ کا آغاز کمرہ عدالت سے ہوتا ہے جہاں لڑکا ایک سوال کے جواب میں کہتا ہے:

''جرم میں نے آج کیا ہے لیکن سزا نو سال پہلے بھگت چکا ہوں۔'' (۳۳)

ڈرامہ کے پروڈیوسر اعجاز احمد نیازی کا کہنا ہے کہ......

''یہ کھیل اس قدر موثر تھا کہ اس کے نشر ہونے کے بعد سپریم کورٹ نے اس تلخ حقیقت کی طرف توجہ دی اور اس سال ایسی چالیس ماؤں کو رہا کیا جو بچوں سمیت جیل میں تھیں۔'' (۳۴)

۹۰ء کی دہائی میں بچوں کے ڈراموں کے سلسلے میں پیش کیا گیا طویل ڈرامہ سیریل ''عینک والا جن'' اس ذیل میں پیش کیے گئے چند مقبول ترین ڈرامہ سیریلز میں سے ہے۔ اے حمید کے تحریر کردہ اس کھیل کی ۱۵۰ اقساط نشر ہوئیں اور یہ ڈرامہ بغیر کسی تعطل کے ۱۹۹۳ء سے ۱۹۹۶ء تک نشر کیا جاتا رہا۔

بچوں کے لیے جنوں، بھوتوں، پریوں، چڑیلوں، جادوگروں اور دیوں کے ذریعے تفریح کا سامان

پیدا کرنے کی روایت ٹیلی ویژن کے اس ڈرامے میں بھی قائم رہی ہے۔ تاہم اس ڈرامے اور باقی ڈراموں میں فرق یہ ہے کہ انفرادی سطح پر ہر کھیل میں نئے جنوں بھوتوں کی بجائے ناظرین اس کھیل میں چند ایسے جن بھوت ہی دیکھتے ہیں جو یا تو ان کے ساتھ ہی رہ رہے ہیں یا مثبت اور منفی کی لڑائی میں بطور علامت پیش کیے گئے ہیں۔ اس ڈرامے کو صحیح طور پر ایک سلسلہ وار داستان کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ مختلف النوع واقعات کے باوجود عینک والے جن، زکوٹا، معطر، عمران، ہامون جادوگر اور بل بتوڑی جیسے کرداروں کی موجودگی کے باعث ڈرامے میں ایک خاص طرح کا تسلسل برقرار رہتا ہے۔

ڈرامے کا مرکزی کردار ''عینک والا جن'' ہے۔ کوہ قاف سے آیا ہوا یہ جن دو بہن بھائی معطر اور عمران کے گھر میں رہتا ہے۔ یہ جن مثبت طاقتوں کی علامت ہے۔ یہ نا صرف معطر اور عمران کو مختلف مسائل سے نبرد آزما ہونے پر قادر کرتا ہے بلکہ مختلف لوگوں کے مسائل حل کرنے کیلئے ہر لحظہ آمادہ رہتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مصنف اس کردار کے ذریعے ہمارے بچوں میں مثبت اقدار کو فروغ دینے کا خواہش مند ہے۔

مسئلہ صرف یہ ہے کہ الف لیلہ کے سلسلے میں اٹھایا جانے والا سوال اس کردار کے تجرباتی مطالعہ میں بھی تشنہ کام رہتا ہے کہ کیا جن کے کسی کردار کو بطور معیاری کردار تصور کیا جا سکتا ہے؟ اور کیا ایسے جنوں کو اپنا آئیڈیل بنانا ہماری نسل کے لیے مثبت اقدام ہوسکتا ہے؟ بہرحال ہر منطق کی رو سے اس کا جواب نفی ہی میں دیا جا سکتا ہے۔

زکوٹا، عینک والے جن کا معاون جن ہے۔ وہ طاقت میں عینک والے جن سے کمتر ہے لیکن اپنے رویے اور رجحان میں ہیرو جن کی طرح مثبت ہے۔ بچوں میں یہ کردار اپنی چلبلی حرکتوں اور دوستانہ رویے کی وجہ سے بہت مقبول ہوا اور جن دنوں یہ ڈرامہ ٹیلی ویژن پر نشر ہوتا تھا نا صرف تب بلکہ آج بھی اس کا جملہ ''مجھے کام بتاؤ، میں کیا کروں، میں کس کو کھاؤں؟'' لوگوں کو یاد ہے۔

ہامون اور اس کی بہن بل بتوڑی شر کے نمائندے ہیں۔ ''عینک والا جن'' (نسطور) اور ہامون جادوگر کی رسہ کشی گویا دوسرے لفظوں میں منفی اور مثبت یا حق اور باطل کے مابین کشمکش ہے۔ ہامون ہر ممکن کوشش کرتا ہے کہ وہ عینک والے جن کو زیر کر سکے لیکن نسطور کیونکہ خیر کا نمائندہ ہے لہٰذا فتح ہمیشہ اس کی ہی ہوتی ہے۔

ظاہری طور پر ڈرامہ بچوں کی تفریح طبع کے لیے ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ ''الف لیلہ'' کے برعکس اس کھیل میں بچے ہزاروں سال پیچھے کی طرف سفر نہیں کرتے کیونکہ اس کھیل میں جناتی دنیا دورِ حاضر میں ترتیب دی گئی ہے یہی وجہ ہے کہ ''عینک والا جن'' کے تمام ترمافوق کردار جدید تقاضوں سے آشنا ہیں۔

اے حمید اس ڈرامے کی مقصدیت پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''جنوں کی شمولیت تو کھیل میں صرف بچوں کی دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ہے۔ دراصل بچے خیالی دنیا میں رہنا پسند کرتے ہیں۔ اس لیے یہ طریق کار اختیار کیا گیا ہے ورنہ ڈرامے کا باقاعدہ ایک مقصد ہے اور ہر موقعہ پر جہاں خیر کی فتح ہوتی وہاں دراصل بچوں کو یہ احساس دلایا گیا ہے کہ ضرورت ہمت اور حوصلے کی ہوتی ہے ورنہ فتح تو ہمیشہ سے خیر کا مقدر ہے۔'' (۳۵)

''عینک والا جن'' کے بعد پی ٹی وی لاہور مرکز سے بچوں کے لیے ایک دلچسپ ڈرامہ سیریل ''خفیہ جزیرہ'' (۹۷-۱۹۹۶ء) پیش کی گئی۔ اس کی کہانی میں کچھ تکنیکی سقم پائے جاتے ہیں تاہم بچے کہانی کے ارتقائی عمل کو اس قدر باریک بینی سے نہیں لیتے لہٰذا یہ سیریز بچوں میں خاصی مقبول ہوئی۔

اس ڈرامہ سیریل میں تین بچوں کی جدوجہد کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ سہیل، پروین اور نائلہ تینوں بہن بھائی ہیں اور ان کے والدین کچھ عرصہ سے لاپتہ ہیں۔ یہ لوگ اپنے خالہ خالو کے ہاں نوکروں کی سی زندگی گزار رہے ہیں۔ خالہ خالو کے مظالم سے تنگ آ کر اپنے ایک ہم عمر دوست کے ساتھ بستی سے ذراہٹ

کے واقع ایک غیر آباد جزیرے میں چھپ جاتے ہیں۔ وہاں دن رات محنت کر کے، تعلیم حاصل کر کے زندہ رہنے کا فن سیکھتے ہیں اور ساتھ ساتھ اپنے والدین کی تلاش بھی جاری رکھتے ہیں۔ بالآخر وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور اپنے والدین کے ساتھ ہنسی خوشی زندگی گزارنے لگتے ہیں۔

اس ڈرامہ سیریل کے بعد ''امبر ماریہ'' (۹۸۔۱۹۹۷ء) کے نام سے اے۔ حمید کی کہانی ''امبر ناگ ماریہ'' سے ماخوذ ڈرامہ سیریز پیش کی گئی۔ اس سیریز کی ڈرامائی تشکیل اے حمید نے خود کی۔ یہ سیریز امبر کے مرکزی کردار کے مختلف تجربات اور واقعات پر مشتمل ہے۔ اس سیریز کی نوعیت بھی مافوق الفطری ہے۔ آب حیات پینے کے بعد عنبر غیر معینہ زندگی حاصل کر چکا ہے اور مختلف زمانوں میں سفر کرتا ہے۔

مافوق الفطرت واقعات پر مبنی بچوں میں مقبول ہونے والی پی ٹی وی لاہور مرکز کی ایک اور سیریز ''انوکھی دنیا'' (۱۹۹۹ء) ہے۔ اسی نام سے ۱۹۷۳ء میں بچوں کے لیے ایک غیر مقبول سیریز پی ٹی وی لاہور سنٹر سے ہی پیش کی گئی تھی جسے مختلف مصنفین نے لکھا تھا۔ ۱۹۹۹ء میں پیش کی گئی ''انوکھی دنیا'' اعجاز رضوی کی تخلیق ہے۔

> ''سیریل اپنے مزاج کے اعتبار سے مکمل طور پر ایک مزاحیہ سیریل ہے۔ جس میں مختلف مواقع پر بہت دلچسپ انداز میں کہانی آگے بڑھتی ہے۔ اس سیریل کے ذریعے بچوں کو محنت، محبت اور آپس میں مل جل کر رہنے کا درس دیا گیا ہے۔ بین السطور اس بات کو اجاگر کیا گیا ہے کہ اصل زندگی دوسروں کی مدد کرنا ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ اگر آدمی دوسروں کی مدد کا ارادہ کر لے تو اللہ تعالیٰ بھی اس کی مدد کرتا ہے اور جن، پری، دیو، پرندے، درخت، سب اللہ کی مخلوق ہیں اور انسانوں کے کام آتے ہیں۔ سیریل میں نیکی بدی کی جنگ کرداروں کی صورت میں ہوتی ہے اور آخری فتح نیکی کی ہی

ہوتی ہے۔''(۳۶)

اس سیریل کا بنیادی کردار ایک دیو ہے جو انسانوں کا دوست ہے اور ظالم جادوگر کے مقابلے میں انسانوں کی مدد کرتا ہے اور اسی جرم میں جادوگر اسے قید کرنا چاہتا ہے مگر دیو ہمیشہ بچ جاتا ہے۔ آخر ایک دن جادوگر اپنی چالاکی سے اس کے سر میں ایک کیل ٹھونک دیتا ہے جس کی وجہ سے دیو اپنی طاقت بھی کھو دیتا ہے اور دیو سے ایک بچے کے روپ میں آ جاتا ہے۔ پھر ایک دن جنگل میں اس کی ملاقات ایک لکڑہارے سے ہوتی ہے جو اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ اس کی بیوی بھی دیو (بچے) کی آمد پر خوش ہوتی ہے۔ جب وہ پیار کرنے کی غرض سے اس کے سر میں ہاتھ پھیرتی ہے تو اسے پتہ چلتا ہے کہ اس کے سر میں ایک کیل ٹھکی ہوئی ہے۔ وہ اس بات کا ذکر لکڑہارے سے کرتی ہے اور دونوں میاں بیوی مل کر دیو کے سر میں سے کیل نکال دیتے ہیں۔ کیل کے نکلتے ہی لڑکا دوبارہ دیو بن جاتا ہے۔ لکڑہارا اور اس کی بیوی پریشان ہوتے ہیں مگر دیو ان کو کچھ نہیں کہتا۔ پھر ایک دن پرندوں کی گفتگو سن کر ندی کنارے لگے درخت کے پتے کھاتا ہے تو اس کی یادداشت واپس آ جاتی ہے۔ پھر وہ پہاڑوں کے پیچھے جا کر جادوگر کو ہلاک کرتا ہے اور اپنے گھر والوں کو بھی اس کی قید سے آزاد کروالیتا ہے اور یوں ایک نیک دیو، بد جادوگر پر فتح پالیتا ہے۔

المختصر ۱۹۶۴ء سے لے کر آج تک پاکستان ٹیلی ویژن پر بچوں کے لیے بہت سے ڈرامہ سیریلز اور ڈرامہ سیریز پیش کیے گئے ہیں۔ ان ڈراموں سے مجموعی طور پر یہ تاثر ابھرتا ہے کہ گویا ہم آج بھی ہزاروں سال پہلے کے اس دیومالائی دور میں رہتے ہیں جس میں جادو اور جن انسان کے تمام تر مسائل کا حل ہوتے تھے۔ یہ سچ ہے کہ ادبیاتِ عالم کا آغاز ایسے ہی اساطیری قصوں سے ہوا لیکن ہمیں یہ ادراک بھی ہونا چاہیے کہ ابتدائی مراحل کے بعد ہمیں اپنے فنون میں ارتقائی مدارج بھی طے کرنے ہیں لہٰذا اب ہمیں اساطیری قصوں سے نکل کر منطق کی روشنی میں زندہ رہنے کی عادت بھی ڈالنی چاہیے۔

اس بات سے بھی اختلاف نہیں کیا جا سکتا کہ بچے ایسے خیالی قصے کہانیاں پسند کرتے ہیں لیکن سوال

یہ ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے اس دور میں جہاں ہم معصوم اذہان پر بہت سے منفی اثرات مرتب کر رہے ہیں وہاں ہم ان بچوں کو خیالی دنیاؤں سے نکالنے کی کوشش کیوں نہیں کرتے۔ ہمیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ آج کا بچہ جنوں بھوتوں کی روایتی کہانیاں پسند نہیں کرتا۔ لہٰذا دلچسپی قائم رکھنے کی خاطر بھوت پریت کو جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا جاتا ہے۔ کسی دیو کی جگہ خلائی سیارے کی مخلوق کو بطور کردار لے لیا جاتا ہے۔ لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ ان ماورائے عقل کرداروں کا ہونا بچوں کے ڈراموں کے لیے لازم تصور کیوں کر لیا جاتا ہے؟

اس کا سب سے بڑا سبب یہی ہے کہ ہمارے یہاں بچوں کے ادب پر بالعموم اور بچوں کے ڈراموں پر بالخصوص کم توجہ دی گئی ہے۔

> ''ہمارے یہاں بچوں کے ڈراموں پر لوگ پیسے نہیں خرچنا چاہتے اور نہ ہی کسی دقت سے گزرنا چاہتے ہیں لہٰذا لگے بندھے سانچوں میں مختلف رنگوں کی موم پگھلا کر گڈے گڈیاں بنالی جاتی ہیں۔ میرے خیال میں ٹیلی ویژن ڈرامہ میں جنوں بھوتوں کی کہانیاں دکھا کر ہم نے اپنے ادب اور لوک کہانیوں سے بہت زیادتی کی ہے۔ ہمارا ادبی سرمایہ اور ثقافتی ورثہ اس قدر مضبوط ہے کہ بچوں کے لیے اس میں سے بہت سی کہانیاں لی جا سکتی ہیں۔ کم از کم میں نے ہمیشہ ایسا ہی کرنے کی کوشش کی۔'' (۳۷)

بچوں کے ڈراموں پر توجہ اسی وقت مبذول ہوگی جب ٹیلی ویژن اور بچوں کے تعلق کی نوعیت اور اس کی اہمیت کا احساس کیا جائے گا۔ دنیا بھر میں یہ راز پالیا گیا ہے کہ ٹیلی ویژن ایک ایسا میڈیم ہے جس کے ذریعے ایک وقت میں ہزاروں لاکھوں بچوں کی تربیت کا سامان پیدا کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا میں بچوں کے خصوصی چینلز بھی قائم کئے جا رہے ہیں۔

ہندوستان میں بچوں اور ٹیلی ویژن کے اس تعلق کو محسوس کیا جا رہا ہے اور اس بات کا احساس بھی کیا

جارہا ہے کہ ٹیلی ویژن بالعموم اور ٹیلی ویژن ڈرامہ بالخصوص ایک ایسا میڈیم ہے جس کے ذریعے تشہیر کے اس دور میں مستقبل کے معماروں کے اذہان کس طرح متاثر کیے جا سکتے ہیں۔

Victor Sunderaj اس بارے میں کہتے ہیں:

"The most important feature of television is its ability to deliver a message simultaneously into the intimate environment of millions of homes, touching lives of the entire household, mingling ideas with powerful drama. While it provides words with pictures and sounds effects like movies, it scores over the latter by its high intimacy and reaches the largest number of people at the shortest possible time. Also its impact is long lasting." (۳۸)

بہرکیف، پاکستان ٹیلی ویژن پر بچوں کے ڈراموں کے سلسلے میں بہت سے اچھے پروگرام بھی پیش کیے گئے ہیں۔ ابصار عبدالعلی کا ''سنگ میل'' حسینہ معین کا ''رومی اور گڈو''، اے حمید کا ''انوکھا سفر''، سارا خان اور افضل مراد کا ''الف۔ب۔پ''، شارق نقوی اور شاہد نذیر کا ''گرفت'' ایسے ڈراموں کی مثالیں ہیں جن میں تاریخ اور گردونواح کے موضوعات کے انتخاب سے بچوں کی تعلیم و تربیت کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی طرح ''الف لیلہ''، ''عینک والا جن'' اور ''انوکھی دنیا'' ایسی ماورائے عقل ڈرامہ سیریز ہیں جن کے مقصدی پہلو پر اعتراض کیا جا سکتا ہے تاہم تفریحی اعتبار سے یہ سیریز پسند کی گئیں۔

بچوں کے لیے موضوعات کی کمی نہیں۔ اب تک چند خاص پہلوؤں پر ہی ارتکاز کیا گیا ہے۔ روایتی سی نانی اماں کی کہانیوں اور الف لیلوی قصوں سے باہر نکل کر معاشرے کی فضائے بسیط میں بہت سے ایسے گوشے ہیں جو بچوں کے ڈرامہ نگاروں کی تخلیقی نظرِ التفات کے منتظر ہیں۔ پاکستان ٹیلی ویژن نے بچوں کی تفریح اور تربیت کے لیے ڈراموں کے ذریعے اہم کردار ادا کیا ہے تاہم ابھی بہت کچھ کرنے کی گنجائش ہے۔

دراصل یہ المیہ پی ٹی وی ڈرامے کا نہیں، بچوں کے ادب پر نظر دوڑائی جائے تو بھی بات کچھ مختلف نظر آتی ہے۔ اس باب کا اختتام میرزا ادیب کے اس اقتباس پر کیا جا سکتا ہے۔

''بچوں کے لیے ایسے کھیل لکھے اور سٹیج کیے جا سکتے ہیں جن کا تعلق ان کے گھر سے ہو، سکول سے ہو، کھیل کے میدان سے ہو۔ ایک دلچسپ کردار لے کر اس کے گرد بھی ڈرامے کے واقعات کا تانا بانا بنا جا سکتا ہے...... بچوں کے ڈرامے تحریر کرنے کی خاطر موضوعات کی کوئی کمی نہیں۔ یہ موضوعات ہماری اپنی تاریخ دے سکتی ہے۔ روزمرہ کے چھوٹے چھوٹے دلچسپ واقعات دے سکتے ہیں۔ ایسے کردار دے سکتے ہیں جو منفرد اور دلچسپ ہوں۔ لوک کہانیوں سے اخذ کیے جا سکتے ہیں۔'' (۳۹)

حوالہ جات

۱۔ خوشحال زیدی، ڈاکٹر۔ اردو میں بچوں کا ادب (دہلی: کتب خانہ انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۰۸

۲۔ ادیب، مرزا۔ بچوں کا ادب (لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء)، ص ۶۲۔۶۱

۳۔ ایضاً، ص ۹۶

۴۔ تفصیل کے لیے دیکھئے، رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، ص

۵۔ وقار بن الٰہی۔ ''بچوں کا تھیٹر''، مشمولہ، قند (ڈرامانمبر)، ص ۱۳۸

۶۔ ادیب، مرزا۔ بچوں کا ادب، ص ۶۷

۷۔ وقار بن الٰہی۔ بچوں کا تھیٹر، ص ۱۴۰

۸۔ Nasreen Pervaiz, PTV Drama & Social Change, P.228

۹۔ Ibid, P.242

۱۰۔ Ibid, P.213

۱۱۔ اطہر خیری۔ ''کراچی ٹیلی ویژن......ایک جائزہ''، مشمولہ، جام نو (جولائی ۱۹۶۹ء)

۱۲۔ ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ، تقریب وتعارف، زوم ایڈورٹائزرز، س ن، ص ۷

۱۳۔ تفصیل کے لیے دیکھئے باب: ٹیلی ویژن کے تاریخی ڈرامے

۱۴۔ مسعود منور۔ ''سورج رانی'' آؤ بچو (ڈراما سیریز) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز)

۱۵۔ ام عمارہ۔ ''بھیڑیے کی شامت آئی'' کہانی گھر (ڈراما سیریز) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ روحی اعجاز)

۱۶۔ نجمہ فاروقی۔ "لڈو کی ناک" کہانی گھر (ڈراما سیریز) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ روحی اعجاز)

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ اے حمید۔ "لعل یمن"، مشمولہ، ٹیلی ویژن کی الف لیلہ (لاہور: جودت پبلی کیشنز، س ن، ص ۳۴، ۳۵

۱۹۔ اے حمید۔ "ماہی گیر بادشاہ"، مشمولہ، ٹیلی ویژن کی الف لیلہ، ص ۷۹، ۸۰

۲۰۔ اے حمید۔ "لعلِ یمن"، مشمولہ، ٹیلی ویژن کی الف لیلہ، ص ۱۶، ۱۷

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۸

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۲

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۴

۲۴۔ اے حمید، "شامی جن کی واپسی"، مشمولہ، ٹیلی ویژن کی الف لیلہ، ص ۴۶

۲۵۔ حسینہ معین۔ (انٹرویو کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۲۶۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے باب تاریخی ڈرامے

۲۷۔ اے حمید۔ انوکھا سفر (ابن الہیثم) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۲۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے باب تاریخی ڈرامے

۲۹۔ اے حمید۔ انوکھا سفر (ابن العلم) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۳۰۔ اے حمید۔ انوکھا سفر (یعقوب بن طارق) (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

۳۱۔ تفصیل کے لیے دیکھیے، باب تاریخی ڈرامے

۳۲۔ گل شاہ بخاری۔ انٹرویو، (کوئٹہ: بتاریخ ۱۶ فروری ۲۰۰۸ء)

۳۳۔ مشتاق شباب۔''جواب دو''، اپنا اپنا کھیل (ڈراما سیریز) (پشاور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی پشاور مرکز)

۳۴۔ اعجاز احمد نیازی۔ انٹرویو (پشاور: بتاریخ ۲ جنوری ۲۰۰۸ء)

۳۵۔ اے حمید۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۷ فروری ۲۰۰۸ء)

۳۶۔ ریڈرز رپورٹ۔ (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز ۱۹۹۹ء)

۳۷۔ بجیا، فاطمہ ثریا۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۷ نومبر ۲۰۰۶ء)

38- Srivalle, P., "Impact of TV Explosure on consumer culture of Urban High School Children", included in Children and Television, Edited by Victor Sundaraj, (Delhi, Authorspress, 2006), P. 184-185

۳۹۔ ادیب، مرزا، ''بچوں کا ڈراما..... تکنیک اور مسائل''، مشمولہ، کتاب (جنوری ۱۹۸۶ء)، ص ۱۷

باب ہشتم

نجی سطح پر تیار کردہ ڈرامے

باب ہشتم:

نجی سطح پر تیار کردہ ڈرامے

نجی شعبہ کی سرمایہ کاری سے ملک وقوم کی ترقی کے عمل کو تیز کرنا جدید مغربی سرمایہ دارانہ نظام کی دین ہے۔ اہل مغرب نے اس طریقہء کار کو اختیار کرتے ہوئے ملکی ترقی میں قابل قدر کامیابیاں بھی حاصل کی ہیں۔ مختلف شعبہ ہائے زندگی میں حکومت کے لیے یہ ممکن نہیں ہوتا کہ ہر میدان میں حکومتی بجٹ ہی استعمال کیا جائے۔ لہٰذا تعمیر و ترقی کے عمل میں بسا اوقات نجی کمپنیوں اور حکومتی اشتراک سے اور بعض اوقات کلیتاً نجی کمپنیوں کی سرمایہ کاری کی بدولت ترقیاتی منصوبے ترتیب دیئے جاتے ہیں۔ ہمارے ملک میں بھی مختلف شعبہ جات میں یہی دو طریقہ کار اپنائے جاتے رہے ہیں۔

پاکستان ٹیلی ویژن کا قیام کلیتاً حکومتی سائے تلے عمل میں آیا۔ اس کے تمام تر اخراجات، منصوبہ سازی اور حکمتِ عملی حکومتی ارباب اختیار کی رہینِ احسان تھی۔ پھر وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مختلف النوع وجوہات کی بنا پر پہلے پی ٹی وی نے نجی کمپنیوں کے اشتراک سے کام کرنا شروع کیا اور بعدازاں حکومتی پالیسیوں میں لچک کی بدولت بہت سے نجی نشریاتی ادارے معرضِ وجود میں آئے۔ نشریاتی اداروں میں نجی کمپنیوں کی شمولیت نہ کوئی منفی عمل ہے اور نہ کوئی ایسا اقدام جسے قومی نظریات اور حکومتی پالیسیوں کے برخلاف تصور کیا جا سکے۔ اس کے باوجود حکومتی اداروں اور نجی کمپنیوں کے کام کرنے کا طریقہ، سوچ اور رویہ بالکل مختلف ہوتا ہے۔ یہ توقع کی جاتی ہے کہ نجی ادارے ڈھلے ڈھلائے سانچوں سے ہٹ کر نئے افکار، نئی سوچیں اور نئے انداز متعارف کروا سکتے ہیں۔ اس باب میں اس حقیقت کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ نجی

اداروں کی شمولیت سے اردو ٹیلی ویژن ڈرامہ پر کس نوع کے اثرات مرتب ہوئے۔ اس سلسلے میں اثرات کا جائزہ لینے سے قبل یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ وہ کون سے حالات اور اسباب تھے جن کی بنا پر پاکستان ٹیلی ویژن اور حکومت نے نجی کمپنیوں کو ڈرامہ سازی کی اجازت دی۔

پاکستان ٹیلی ویژن نے پہلی مرتبہ ۱۹۶۹ء میں ''یونائیٹڈ پلیئرز'' نامی ادارے کے اشتراک سے ڈرامے بنائے۔ یونائیٹڈ پلیئرز کمپنی ڈاکٹر انور سجاد، فاروق ضمیر اور خالد سعید بٹ کے خواب کی تعبیر تھی۔ فاروق ضمیر اس سلسلے میں کہتے ہیں:

> ''یونائیٹڈ پلیئرز اس وجہ سے بنائی گئی تھی کہ ہم تینوں دوستوں نے یہ محسوس کیا کہ پاکستان ٹیلی ویژن کے پروڈیوسر اتنی تندہی سے کام نہیں کر رہے، جتنا وہ کر سکتے ہیں۔ شاید سرکاری ملازمت نے انہیں کسی حد تک سہل پسند بنا دیا تھا۔ ہم یہ محسوس کر رہے تھے کہ ٹیلی ویژن ڈراما ابھی طفولیت کے مراحل سے گزر رہا ہے۔ ابھی اس میں بہت کچھ کرنے کی گنجائش ہے لیکن ہم ادارتی حکمتِ عملی کے جھنڈے تلے وہ کچھ نہیں کر پا رہے جو ہم کر سکتے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں۔''(۱)

اس سوچ کے تحت فاروق ضمیر، انور سجاد اور خالد سعید بٹ نے اسلم اظہر اور فضل کمال کو، نجی ادارے سے ڈرامہ بنوانے کی تجویز دی۔ اسلم اظہر بذاتِ خود ایک اجتہادی اور تخلیقی فکر رکھنے والی شخصیت ہیں لہٰذا فضل کمال کی تھوڑی سی پس و پیش کے باوجود وہ اس تجویز پر راضی ہو گئے۔ (۲)

یونائیٹڈ پلیئرز کے نام سے قائم ہونے والا نجی ادارہ مذکورہ تینوں افراد پر مشتمل تھا۔ افسر اور ماتحت کی تخصیص کے بغیر خالد، انور سجاد اور فاروق ضمیر خالصتاً ڈرامہ کی بہتری کے لیے سرگرم عمل ہوئے۔ حالانکہ

ان تینوں نے یہ کام ٹیلی ویژن کے لیے کیا تھا اس کے باوجود انہیں بہت سی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا تھا۔

> ''ٹیلی ویژن کے ساتھ ہماری آرگنائزیشن کے معاہدے میں یہ شامل تھا کہ ہم کسی ایسے ٹیلی ویژن فنکار کو اپنے ڈراموں میں نہیں لے سکتے تھے جو پی ٹی وی کے لیے پہلے سے ڈراما کر رہا تھا۔لہٰذا ہمیں اپنے ڈراموں کے لیے بالکل نئی کاسٹ تلاش کرنا تھی۔ پھر ٹیلی ویژن والوں کا یہ بھی کہنا تھا کہ پالیسی ٹیلی ویژن کی ہی ہوگی۔ اچھے ادیب تو پہلے ہی سے ٹیلی ویژن کے لیے لکھ رہے تھے لہٰذا ہم ان کی خدمات بھی حاصل نہیں کر سکتے تھے۔ اتنی مہربانی ٹی وی والوں نے کی تھی کہ ہمیں ایک پروڈیوسر یاور حیات کی صورت میں دے دیا تھا۔''(۳)

ایسے حالات میں یونائیٹڈ پلیئرز کے لیے کام کرنا نہایت مشکل بنا دیا گیا تھا۔ ایک طرف تو کمپنی کو نئے اداکار تلاش کرنے تھے تو دوسری طرف ان پروڈیوسروں کی مخالفت کا سامنا بھی کرنا تھا جنہیں یہ کمپنی ایک آنکھ نہ بھائی تھی کہ اس سے ان کا فن اور تخلیقیت خاصا زیرِ تنقید آیا۔ اس کے باوجود تینوں دوستوں نے بڑی تندہی سے کام کیا بقول ڈاکٹر انور سجاد تینوں دوست بیٹھ کر کسی کہانی کے پلاٹ پر تبادلہ ءخیال کرتے اور ان میں سے کوئی اسے ڈرامائی تشکیل دے دیتا۔ دوسری طرف انہوں نے بہت سے انٹرویو کیے۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں گئے اور نیا ٹیلنٹ تلاش کیا۔ فاروق ضمیر کی نشاندہی کے مطابق حسنات احمد، دردانہ بٹ اور روحی بانو ''یونائیٹڈ پلیئرز'' کی ہی دریافت ہیں۔

پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے بنانے والے اس نجی ادارے نے پی ٹی وی کو ''کہانی کی تلاش'' اور ''لوک کہانیاں'' جیسی دو معیاری اور معروف ڈرامہ سیریز دیں۔ ۱۹۷۱ء میں پی ٹی وی میں یونائیٹڈ پلیئرز کی مخالفت بڑھنے لگی۔ پروڈیوسروں نے انتظامیہ سے یہ مطالبہ کیا کہ باہر سے ڈراما بنوانے کی بجائے اپنے پروڈیوسروں پر اعتماد کیا جائے۔ اُدھر خالد سعید بٹ کو اسلام آباد میں ملازمت مل گئی۔ تین دوستوں کی

اس کمپنی کے ٹوٹتے ہی یونائیٹڈ پلیئرز کا خاتمہ ہوگیا اور یوں پاکستان ٹیلی ویژن کے نجی اشتراک کے ساتھ پیش کیے جانے والے ڈراموں کا دور ختم ہوگیا۔ آنے والے بیس سالوں میں حکومتی پالیسیوں میں سختی کے باعث پاکستان ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈرامے پی ٹی وی نے بلاشرکت غیرے پیش کیے۔

۱۹۹۰ء میں حکومتی پالیسیوں میں نرمی آئی اور دیگر بہت سے شعبہ جات کے ساتھ ساتھ ذرائع ابلاغ اور نشریاتی اداروں میں بھی نجی شعبے کی شراکت کے متعلق سوچا جانے لگا۔ یوں پاکستان ٹیلی ویژن پر ایک مرتبہ پھر نجی پروڈکشن کی پیش کاری کا آغاز ہوا۔

> "Pakistan Television Corporation's decision to purchases programmes prepared by the private sector has been widely haild. Following the implementation of this decision PTV has embarked upon a new era as a private setor has started supplementing the people." (۴)

پی ٹی وی پر پیش کیے جانے والے پرائیویٹ پروڈکشن کے ڈراموں کے علاوہ حکومت نے ایک پرائیویٹ ٹی وی چینل کھولنے کی بھی اجازت دی۔ یوں ۱۷جون ۱۹۹۰ء کو PTN نے پاکستان کے پہلے نجی ٹی وی چینل کے طور پر کام شروع کیا۔ اس نجی چینل کے آغاز کے کچھ ہی عرصہ بعد باوجوہ پی ٹی این کے شیرز بھی ایس ٹی این نے خرید لیے اور اس کا نام S.T.N میں بدل گیا۔

> ''ابتدا میں ایس ٹی این پر پرائم ٹائم کے دوران این ٹی ایم اور بقیہ تمام اوقات میں سی این این کی نشریات دکھائی جاتی رہیں۔ ابتدائی طور پر پرائم ٹائم کے دوران دکھائی جانے والی نشریات میں زیادہ تر پروگرام انگلش کے ہوتے تھے جبکہ اردو پروگراموں میں صرف

اردو فلم شامل تھی۔

ایس ٹی این نے یکم نومبر ۱۹۹۰ء کو کراچی سے اپنی نشریات کا آغاز کیا......ایس ٹی این کی لاہور سے نشریات ۲۳ مئی ۱۹۹۱ء سے شروع ہوئیں۔ تیسرے سٹیشن کے شروع ہونے پر این ٹی ایم نے پروگراموں کی تعداد میں بتدریج اضافہ کرنا شروع کر دیا۔

۸ فروری ۱۹۹۴ء کو فیصل آباد، پشاور اور کوئٹہ سے ایس ٹی این کی نشریات کا بیک وقت آغاز ہوا جبکہ لاڑکانہ سے نشریات ۲۸ نومبر ۱۹۹۴ء کو شروع کی گئیں۔ ۲۳ مارچ ۱۹۹۵ء کو ایس ٹی این نے ملتان سے بھی اپنی نشریات کا آغاز کر دیا۔" (۵)

توقع کی جا سکتی ہے کہ حکومت نے تو یہ نجی چینل مثبت سوچ کے تحت ہی قائم کیا ہوگا کیونکہ مقابلے کی فضا پروگرام کے معیار کو بہتر کر سکتی تھی۔ لیکن ہوا اس سے بالکل الٹ۔ ایس ٹی این کے مالکان، جن کے نزدیک چینل کا مقصد کلیتاً تجارتی تھا لہٰذا ایس ٹی این سے پیش کیے جانے والے ڈرامے پی ٹی وی کی مروّجہ روایات کے برخلاف تو تھے ہی، ان ڈراموں نے عوامی مذاق کو کچھ اس طرح بدلا کہ پی ٹی وی ڈراما کا معیار، جسے مقابلے کی فضا کے باعث بہتر ہونا چاہیے تھا، اپنا معیار بھی کھو بیٹھا۔ ایس ٹی این نے گلیمر اور آؤٹ ڈور شوٹنگ سے ٹیلی ویژن سکرین کو جو رنگا رنگی دی تھی، پی ٹی وی کو بھی لبھانے لگی۔ اسی طرح موضوعاتی اعتبار سے ڈراما کی کہانی میں سبک رفتاری، مکالماتی اسلوب میں غیر ادبی انداز اور قصے میں گھسا پٹا رومانوی موضوع پی ٹی وی ڈرامے کے بھی مرکزی نکات ہو گئے۔ انہی دنوں دراصل پاکستان ٹیلی ویژن کارپوریشن نے پرائیویٹ پروڈکشن کے پروگراموں کو نشر کرنا شروع کر دیا تھا چنانچہ ڈرامے کا فن ایس ٹی این اور پی ٹی وی کے نجی پروڈیوسروں کی بھینٹ چڑھ گیا۔

دراصل ایس ٹی این میں مارکیٹنگ کے ماہرین کام کر رہے تھے جو کسی بھی شے کے معیار کے مقابلے میں اس کی عمدہ تشہیر کے قائل تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ایس ٹی این کے ڈرامے معیار میں کم تر ہونے کے

باوجود زیادہ منفعت بخش ہوتے تھے۔

"To some the only reason for STN's overhwheling is publicity campaigns and its success in presenting its programmes in a much better way then they really are. Its approach is much more professional than PTV's as it is run by the people who know how to attract the viewers and advertiser, publicize their serials hire the services of best possible people in every field.

After 'Chand Grehan' STN has not telecast a standard Urdu serial or series but they still succeed in getting a lot of advertisement every time as they are backed up by very well planned publicity campaigns." (۲)

دوسری طرف پی ٹی وی نے ایس ٹی این کے نظریات اس طرح قبول کیے کہ ایک طرف تو پی ٹی وی کے پروڈیوسروں نے موضوعات کے حوالے سے ایس ٹی این کی اتباع شروع کر دی اور دوسرا پرائیویٹ پروڈکشن کے ڈراموں پر زور دیا۔ دونوں باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ پی ٹی وی بھی اپنے معیار سے گر گیا۔ پرائیویٹ پروڈکشن کے آنے سے یہ فائدہ تو ہوا کہ سیٹ لگا کر شوٹنگ کرنے کی بجائے آؤٹ ڈور شوٹنگ کو رواج ملا لیکن یہ آؤٹ ڈور شوٹنگ اس قدر آؤٹ ہوئی کہ ملکی سرحدیں پھلانگ کر یورپی ممالک تک پہنچ گئی۔

یوں بیرونِ ملک ریکارڈ کیے جانے والے ڈراموں کو فروغ ملا۔ یکساں خیال نے یکساں موضوعات کو جنم دیا اور ایسے ڈرامے دیکھنے کو ملے جن میں ناظر اپنے گردونواح کی زندگی دیکھنے سے محروم ہو گیا۔

> ''پی ٹی وی کو مقابلے کے لیے جو چیلنج ملا وہ گھٹیا اور کمتر تھا، جس سے معیار مزید کم ہوا۔ پرائیویٹ ٹی وی چینل کا تجربہ ہمارے لیے بہتر ثابت نہ ہوا۔ کیونکہ ایسے پرائیویٹ پروڈیوسر سامنے نہیں آئے جو اسے بہتر مقاصد کے لیے استعمال کرتے۔ اسی بدولت ہم اس فنِ لطیف کو آگے بڑھانے سے قاصر رہے۔'' (۷)

المختصر ٹیلی ویژن ڈراما پر پرائیویٹ پروڈکشن نے مختلف نوع کے مثبت اور منفی اثرات مرتب کیے۔ ذیل میں یونائیٹڈ پلیئرز، ایس ٹی این اور پی ٹی وی کی پرائیویٹ پروڈکشنز میں سے نمونے کے چند ڈراموں پر محاکمہ کیا گیا ہے تاکہ یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکے کہ مجموعی طور پر نجی شعبہ نے ٹیلی ویژن ڈراما پر کس نوعیت کے اثرات مرتب کیے۔

۱۹۶۹ء سے ۱۹۷۱ء تک یونائیٹڈ پلیئرز نے ''کہانی کی تلاش'' اور ''لوک کہانی'' کے نام سے دو ڈراما سیریز تیار کیں۔ ''کہانی کی تلاش'' کے سلسلے میں ۲۵ جبکہ ''لوک کہانی'' کے سلسلے میں تین کھیل پیش کیے گئے۔ ذیل میں ان دو ڈرامائی سلسلوں میں سے تین منتخب کھیلوں کا جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

''کہانی کی تلاش'' کے سلسلے کا ایک کھیل ''سنگدل'' اعجاز اور فریدہ کی کہانی ہمارے سامنے لاتا ہے۔ فریدہ کے والدین وفات پا چکے ہیں اور وہ خالہ زاہدہ کے ساتھ سیالکوٹ میں مقیم ہے جہاں وہ اپنی خالہ کے سکول میں پڑھاتی ہے۔ دوسری طرف اعجاز جو فریدہ کا کزن ہے، پیرس سے الیکٹرک انجینئرنگ کر کے آیا ہے اور اپنے باپ کے پاس گاؤں میں مقیم ہے۔ فریدہ اور اعجاز کا بچپن اکٹھے گزرا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے محبت بھی کرتے ہیں۔ لیکن اعجاز کے بیرون ملک جانے کے بعد خالہ زاہدہ کی ازدواجی زندگی کے مسائل نے مردوں پر سے فریدہ کا اعتماد ختم کر دیا ہے۔ فریدہ گاؤں میں رہنے کے لیے آتی ہے تو اعجاز اس سے شادی کی

بات کرتا ہے۔فریدہ اسے چاہنے کے باوجود اس بنیاد پر انکار کر دیتی ہے کہ اب اسے اعجاز میں پہلی سی پاکبازی، خلوص اور صداقت نظر نہیں آتی۔

''فریدہ: تم کسی ایسے مرد کو جانتے ہو...... جس نے زندگی میں صرف ایک عورت سے محبت کی ہو......؟

اعجاز: پتہ نہیں......

فریدہ: اچھا ایک بات بتاؤ...... ہر مرد عورت سے ورجن ہو کی امید کیوں رکھتا ہے۔ کیا مرد کا...... عصمت باختہ ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا......؟

(اعجاز پھر کچھ کہنے لگتا ہے) سنو...... میری بات...... مرد تو فلرٹ کر سکتا ہے لیکن عورت ...... فلرٹ عورت کو آوارہ، فاحشہ وغیرہ کیوں سمجھتے ہو تم لوگ......؟''(۸)

اعجاز عورت کے فطرت سے آشنائی کے پیش نظر فریدہ کو منانے کے لیے گھر کے پرانے ملازم کی بیٹی شیدو سے جھوٹا اظہار محبت کرتا ہے۔ وہ یہ سب کچھ اس انداز میں کرتا ہے کہ فریدہ کو خبر ہو جاتی ہے۔ فریدہ شیدو کو بلا کر اسے یہ احساس دلانے کی کوشش کرتی ہے کہ اعجاز یہ سب کچھ فریدہ کو جلانے اور منانے کے لیے کر رہا ہے۔ شیدو کے جانے کے بعد فریدہ اعجاز سے بات کرتی ہے۔ اعجاز کا منصوبہ کامیاب ہو جاتا ہے۔ فریدہ شادی پہ آمادہ ہو جاتی ہے لیکن عین اسی لمحے شیدو کا بھائی آ کر یہ اطلاع دیتا ہے کہ شیدو باورچی خانے میں اعجاز کی تحفتہً دی گئی ساڑھی میں جل گئی ہے۔ اعجاز لپک کر اسے دیکھنے جاتا ہے اور فریدہ خود کو اور اعجاز کو اس کی موت کا ذمہ دار تصور کرتے ہوئے وہاں سے ہمیشہ کے لیے چلی جاتی ہے۔

''کہانی کی تلاش'' کے سلسلے کی ایک اور کہانی ''ترش، تلخ اور شیریں'' ہے۔ اس کہانی کا مرکزی

کردار شیریں ہے جو زمانہ طالب علمی میں سہیل سے محبت کرتی تھی لیکن اس کی والدہ تعلیم مکمل ہونے پر اس کی شادی پرویز نامی ایک شخص سے کر دیتی ہے۔ پرویز ایک نفسیاتی مریض ہے اور شیریں کی زندگی کو اجیرن بنا دیتا ہے۔ جھگڑا، گالم گلوچ اور مار پیٹ سہنا شیریں کا مقدر بن جاتا ہے۔ پرویز نہ اسے گھر سے نکلنے کی اجازت دیتا ہے اور نہ گھر پر کسی کو آنے کی۔ اس کا صرف ایک دوست حمید گھر پر آتا جاتا ہے۔ ایک موقع پر جب شیریں امید سے ہوتی ہے تو حمید پرویز کی غیر موجودگی میں شیریں سے ملنے آتا ہے۔ شیریں اسے یہ خوشی کی خبر بتاتی ہے اور حمید اسے تسلی دیتے ہوئے کہتا ہے کہ یقیناً یہ خوش خبری پرویز کا دل بھی موم کر دے گی۔ حمید گھر سے نکلتا ہے تو گھر کو لوٹتا ہوا پرویز رات کے اندھیرے میں اسے دیکھ لیتا ہے۔ پرویز اندر آ کر شیریں سے استفسار کرتا ہے کہ کوئی گھر پر آیا تھا۔ شیریں پہلے تو انکار کرتی ہے پھر بتاتی ہے کہ حمید پرویز سے ملنے آیا تھا۔ لیکن پرویز یہ کہتا ہے کہ حمید جانتا ہے کہ وہ اس وقت کہاں ہوتا ہے۔ بہر حال شیریں اسے ہونے والے بچہ کی خوش خبری دیتی ہے۔ جو اس کے لیے بالکل ناقابل یقین ہے۔

"پرویز: ناممکن، مجھے معلوم نہیں تھا کہ تم اس طرح مجھے دھوکا دو گی۔ اللہ...... پہلی نے مجھے میری محبت کی سزا دی اور تم نے مجھے میری نفرت کی سزا دی ہے...... مجھے حمید پر کتنا اعتماد تھا۔

شیریں: (زندگی میں پہلی بار بپھرتی ہے) بکواس نہ کرو پرویز...... میں نے تمہارے ہاتھوں سب کچھ برداشت کیا ہے۔ ہر ظلم سہا ہے۔ لیکن یہ تہمت ہرگز برداشت نہیں کروں گی۔ میں...... میں تمہیں جان سے مار دوں گی۔

پرویز: (بڑی حیرت سے اسے دیکھتا ہے) تم...... تم جانتی ہو کہ

میں نے تخلیق کے ہر لمحے کا گلا گھونٹا ہے۔

شیریں: (آخری مرتبہ التجا) لیکن ایک لمحہ...... ایک لمحہ پھسل گیا

پرویز۔ یہ اسی کا ثمر ہے۔"(۹)

پرویز حواس باختہ ہو کر شیریں کو مارنے لگتا ہے۔ وہ بیہوش ہو جاتی ہے۔ اگلے منظر میں شیریں ہسپتال میں ہے۔ اس کی ماں اور ماموں اس کے پاس ہیں۔ شیریں کی امید کی کلی کھلنے سے پہلے ہی مرجھا جاتی ہے۔ اس کی والدہ اسے اپنے گھر لے جاتی ہے اور بالآخر پرویز کی شیریں سے علیحدگی ہو جاتی ہے۔

زمانہ طالب علمی کے تین سال بعد شیریں سہیل سے ملنے کے لیے آتی ہے جو اب پروفیسر ہو چکا ہے۔ وہ اسے ساری داستان سناتی ہے اور یہ خیال کرتی ہے کہ اب وہ اور سہیل زندگی کی بکھری ہوئی خوشیوں کو پھر سے سمیٹ لیں گے کہ دروازہ کھلتا ہے اور سہیل کی بیوی پروین کمرے میں داخل ہوتی ہے۔ یوں شیریں ایک مرتبہ پھر اکیلی رہ جاتی ہے۔

یونائیٹڈ پلیئرز کی تیار کردہ "لوک کہانی" سیریز کا کھیل "گونائی" تحریک آزادی کے دور کی ڈھاکہ کے نواحی گاؤں کی ایک کہانی ہے۔ مذکورہ ڈراما سیریز میں چونکہ دیہی اور ثقافتی کہانیوں کو موضوع بنایا گیا تھا لہٰذا کھیل "گونائی" بھی ایک ایسے گاؤں کی کہانی ہے۔ گونائی اور سراج ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں اور ایک دوسرے سے شادی کرنا چاہتے ہیں۔ سراج یہ نہیں چاہتا کہ اس کے بچے غلامی کی فضاؤں میں سانس لیں۔ وہ تحریک آزادی کا ایک کارکن ہے اور یہی خواب دیکھتا ہے کہ اس کی شادی سے قبل وہ آزادی کی منزل کو پا لے۔

دلّو میاں گاؤں کا سرمایہ دار آدمی ہے۔ اس نے کم و بیش ہر ایک کو گاؤں میں سود پر پیسے دے رکھے ہیں چنانچہ سب لوگ اس کے زیر بار ہیں۔ دلو میاں گونائی کو پسند کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ کسی طرح سراج کا کانٹا نکال کر وہ گونائی کو حاصل کر لے۔ ایک مرتبہ وہ موقعہ پا کے گونائی کے گھر جاتا ہے اور یہ یقین کر لینے

کے بعد کہ گونائی گھر میں اکیلی ہے اس کے پاس جاتا ہے اور باتوں ہی باتوں میں گونائی کو شادی کی دعوت دیتا ہے۔ گونائی کے لیے دلو کی یہ بات کوندتی ہوئی بجلی کی طرح ہے۔ وہ جھلا کر بانس پکڑ لیتی ہے اور دلو کو مارنے کو دوڑتی ہے۔

''گونائی: بھاگ یہاں سے...... دفع ہو...... نہیں تو چیخ چیخ کر گاؤں اکٹھا کرلوں گی۔

دلو: دھت (ہنستے ہوئے) اس گاؤں میں تیری مدد کے لیے کون آئے گا...... سب کی گردنیں میرے کھاتوں میں پھنسی ہیں۔ (اٹھ کر کھڑا ہو جاتا ہے)

گونائی: (بانس کو فضا میں بلند کرتے ہوئے) سر پھاڑ دوں گی ...... میری طرف ایک بھی قدم بڑھا تو......

دلو: سن گونائی ...... میں چاہوں تو تجھے اٹھا کر بھی لے جا سکتا ہوں...... تیرے بھائیوں کو ایک پل میں قید کرا سکتا ہوں اور تیرے طوطے میاں کی گردن مروڑ سکتا ہوں...... لیکن نہیں ...... میں عورت کے معاملے میں زبردستی کا قائل نہیں...... اور مجھے کوئی جلدی بھی نہیں...... پہلے میں اس بپھری ہوئی روح کو کچلوں گا...... پھر اس تن کو...... کمپنی بہادر سے میں نے یہی سیکھا ہے۔'' (۱۰)

ابھی گونائی اور دلو میں تلخ کلامی چل رہی ہوتی ہے کہ سراج وہاں نکلتا ہے۔ گونائی کے بتانے پر سراج طیش میں آ جاتا ہے اور دلو میاں کو پیٹنے لگتا ہے۔ گونائی دونوں کو چھڑاتی ہے اور دلو میاں کے جانے کے

بعد سراج یہ فیصلہ کر لیتا ہے کہ وہ جلد ہی گونائی سے شادی کر لے گا اور دونوں بہادر پٹھانوں کے دیس چلے جائیں گے جو آزاد فضاؤں میں سانس لینا جانتے ہیں۔

ادھر دلو میاں کی ہوس کا نشہ اسے پاگل کر چکا ہے۔ وہ گونائی کے بڑے بھائی نذر کو یہ لالچ دیتا ہے کہ اس کا سارا قرضہ معاف ہوسکتا ہے اگر وہ اپنی بہن کی شادی اس سے کر دے۔ نذر پہلے تو اس کی بات سے غصہ میں آتا ہے لیکن دلو اپنی چکنی چپڑی باتوں سے نذر کو پھانس لیتا ہے۔ وہ گھر آ کر اپنے چھوٹے بھائی نذیر سے سارا ماجرہ بیان کرتا ہے۔ نذیر نہ صرف نذر کو اس کے احمقانہ مشورہ پر برا بھلا کہتا ہے بلکہ اسے یہ بھی بتاتا ہے کہ جمعہ کو سراج اور گونائی کا نکاح کر دیا جائے گا۔ جمعہ کے دن شادی کی سب تیاریاں مکمل ہیں لیکن نذر کا کہیں پتہ نہیں۔ دلو اپنی جگہ نذر پر آگ بگولہ ہے کہ وہ پیسے لے کر اپنے وعدے سے کیوں مکر گیا ہے۔ وہ حوالدار کو نذر کی تلاش پر مامور کرتا ہے۔ کچھ دیر بعد حوالدار یہ اطلاع لے کر آتا ہے کہ نذر کو شمس نامی شخص نے پیٹ پر پتھر باندھ کر ندی میں کودتے دیکھا ہے۔ دلو ایک گھناؤنی سازش کے ذریعے حوالدار کو اپنے ساتھ ملا کر اپنے ملازم کمالو کی جھوٹی گواہی دلواتے ہوئے سراج کو نذر کے قتل کے جرم میں سزائے موت دلوانے کی کوشش کرتا ہے۔ بالآخر فیصلہ سے صرف ایک دن قبل دلو کے ملازم کمالو کا ضمیر جاگ جاتا ہے۔ دلو اسے کچھ پیسے دیتا ہے اور گونائی کو لے آنے کو کہتا ہے۔ کمالو اس سے پیسے لے کر شہر جاتا ہے اور عدالت میں جا کر سراج کے حق میں گواہی دے دیتا ہے۔ کھیل کی آخری حصے میں کمالو، سراج اور گونائی دلو کے گھر آتے ہیں۔ دلو اور سراج کی گرما گرمی، ہاتھا پائی میں بدلتی ہے اور اس سے پہلے کہ دلو سراج پر تلوار سے حملہ کرے۔ کمالو اس کی پشت میں دوسری تلوار گھونپ دیتا ہے اور سراج اور گونائی کو فوراً پہاڑوں میں بھاگ جانے کو کہتا ہے۔

یونائیٹڈ پلیئرز کے ان تین مختلف کھیلوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر انور سجاد، فاروق ضمیر اور خالد سعید بٹ، نجی ادارے کے تحت ڈراما بنا رہے تھے لیکن ہر لمحہ ان کے لیے ڈرامے کا فن اور موضوعاتی وسعت مقدم تھی۔ ظاہر ہے سہولیات کی کمی کا سامنا تو ٹیلی ویژن کی طرح یونائیٹڈ پلیئرز کو بھی تھا بلکہ اگر دیکھا

جائے تو پاکستان کی اس پہلی نجی ڈراما کمپنی کے مسائل پی ٹی وی سے بھی زیادہ گھمبیر تھے۔ اس کے باوجود ''کہانی کی تلاش'' اور ''لوک کہانی'' کی موضوعاتی وسعت ''سٹوڈیو تھیٹر'' اور ''شبِ تمثیل'' جیسی پی ٹی وی کی ڈراما سیریل کے مقابلے میں کہیں زیادہ تھی۔ ''کہانی کی تلاش'' کے دونوں ڈرامے موضوعاتی اعتبار سے ناصرف پی ٹی وی کے لیے نئے تھے بلکہ اعجاز اور فریدہ نیز شیریں اور پرویز کے جرأت مندانہ مکالمات پی ٹی وی کے لیے نیا تجربہ تھے۔ ڈاکٹر انور سجاد اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ہمیں اپنے بہت سے کھیلوں کے لیے اسلم اظہر سے شدید بحث کرنا پڑتی تھی۔ ''سنگ میل'' کے سلسلے میں بھی ایسا ہی ہوا تھا۔ پی ٹی وی والوں کا یہ خیال تھا کہ فریدہ اور اعجاز کا وہ منظر جس میں اعجاز فریدہ کو شادی کے لیے منا رہا ہے اور فریدہ اس سے تلخ کلامی سے پوچھتی ہے، نشر نہیں کیا جانا چاہیے جبکہ ہمارا یہ خیال تھا کہ عورت اگر اپنے حقوق کے لیے کوئی آواز اٹھائے تو ہمیں اسے بھی دکھانا چاہیے۔ عورتوں میں آگہی اسی طور پیدا کی جا سکتی ہے۔'' (۱۱)

اسی طرح شیریں اور پرویز کا وہ مکالمہ جس میں شیریں اپنے ہونے والے بچے کے لیے پرویز کے سامنے ڈٹ جاتی ہے، بھی جرأت مندانہ مکالمہ نگاری کا ثبوت ہے۔

''لوک کہانی'' کے سلسلے کا کھیل ''گونائی'' دیہی زندگی کے منفی کرداروں کو منظرِ عام پر لاتا ہے۔ گزشتہ اوراق میں نقل کیا گیا دلومیاں کا مکالمہ اس ذہنیت کا غماز ہے جس کی غلامانہ سوچ نے مسلمانانِ ہند کو غلامی کی اندھیری رات میں دھکیلنے میں انگریزوں کا ساتھ دیا۔

المختصر یونائیٹڈ پلیئرز نے ان دو ڈراما سیریز میں ڈرامے کے فن کی ترقی اور ٹیلی ویژن فنکاروں کی تربیت میں بہت اہم کردار ادا کیا۔ پی ٹی وی کی نجی شراکت کا یہ دور بہت مختصر رہا۔ لیکن چونکہ یہ نجی پروڈکشن نفع سے زیادہ معیار پر مرکوز تھی لہٰذا اس نے جو کچھ بھی کیا اس سے اردو ٹی وی ڈرامے کو فائدہ ہی ہوا۔

بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ ہمارے ہاں معیار کو رشک سے زیادہ حسد کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے۔ یونائیٹڈ پلیئرز کو بھی ایسی ہی حاسدانہ نظریں کھا گئیں اور آئندہ بیس سال تک پاکستان ٹیلی ویژن پر پرائیویٹ پروڈکشن کے دروازے بند ہو گئے۔

۱۹۹۰ء میں حکومتی پالیسی میں لچک آئی تو پرائیویٹ پروڈکشن کے لیے رستہ ہموار ہوا۔ ۱۷ جون ۱۹۹۰ء کو PTN نے اسلام آباد سے پہلے نجی چینل کے طور پر نشریات کا آغاز کیا جس میں ابتدا CNN کی نشریات اور پرائم ٹائم میں NTM کی نشریات دکھائی جاتی تھیں جو محض انگریزی پروگراموں اور اردو فیچر فلم تک محدود تھیں۔ ۱۹۹۲ء میں NTM نے اردو پروگراموں کا سلسلہ شروع کیا تو اس سے پہلے نجی چینل پر اردو ٹیلی ویژن ڈرامے کا آغاز ہوا۔ اس سلسلے کی پہلی کڑی ''دوریاں'' تھا لیکن معیار کے اعتبار سے اس چینل کے دوسرے ڈرامے ''چاند گرہن'' کو پہلا قدم تصور کیا جا سکتا ہے۔

اصغر ندیم سیّد کا کھیل ''چاند گرہن'' این ٹی ایم کی پہلی بڑی، ناقابلِ فراموش اور معیاری ڈراما سیریل ہے۔ یہ سلسلہ وار کھیل ۱۹۹۲ء میں STN سے نشر کیا گیا۔ یوں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ چاند گرہن کا مرکزی کردار سندھ کا ایک جاگیردار سیاستدان اور گدی نشین سیّد لال حسین شاہ ہے لیکن حقیقت میں اس کی کہانی بہت پھیلی ہوئی ہے، جس میں سندھی وڈیروں کا غرور، بازارِ حسن کی رعنائیاں، وڈیروں کے در پردہ تعلقات، ان کی سیاسی سرگرمیاں، ان کے بچوں کے مثبت اور منفی رویے، سندھی معاشرے کی برائیاں، سندھ کے جنگلوں میں چھپنے والے جرائم پیشہ افراد کی زندگی اور ایسے بہت سے دوسرے موضوعات در آتے ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی کہانی سے زیادہ اس ڈراما سیریل میں پیش کردہ واقعات اور ان سے ابھرنے والے تاثرات اہمیت کے حامل ہیں۔ احمد بخش اس ڈراما سیریل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''چاند گرہن کا موضوع سیاستدانوں کے اصلی چہرے دکھانا، ان کی نالائق اولاد کا زمین کے مالک ہونے کا دعویٰ کرنا، سماجی دباؤ سے مجبور ہو کر اپنی محبتوں کی قربانی دینا، بچوں کی

محبت کو اپنے سماجی رتبوں اور سیاسی فائدوں پر قربان کر دینا، اپنی اولاد کی لاشوں پر الیکشن جیتنا، مفاد پرست بیوروکریٹس کا اپنی اولاد کو ترقی اور پوسٹنگ کے لیے ڈھال بنانا، دولت پر اولاد کی خواہشوں کو قربان کر دینا، صحافت کا مفادات کے گرد گھومنا اور صحافیوں کی کاروباری ذہنیت دکھانا، مزدوری کے نام پر بنگال سے لا کر یہاں پر بک جانے والی عورتوں کے دکھوں کو زبان دینا، بازارِ حسن میں سب کچھ لٹانا، دولت کے سہارے حسن کو خریدنا، چند ٹکوں کے عوض اپنے فرائض گروی رکھ کر مجرموں کی پشت پناہی کرنا، سندھ کے جنگلات میں رہنے والے بدنام ڈاکوؤں کی حقیقی شکل دکھانا، اپنی محبتوں کو تخلیقی سطح پر قبول کر کے انسانی حرمت، مساوات اور استحصالی قوتوں کو ختم کرنے کے خواب دکھانا ہے۔ گویا ''چاند گرہن'' ہمارے معاشرے کی سماجی، سیاسی، معاشی، ثقافتی اور صحافتی تاریخ ہے۔''(۱۲)

ڈراما سیریل ہمارے سامنے ہمارے وڈیروں کی یہ حقیقت لاتا ہے کہ وہ اپنے جاہ وچشم سیاست اور مقام و مرتبے میں اس قدر کھو جاتے ہیں کہ وہ اس کے عوض اپنے بچوں اور ان کی خوشیوں کی قربانی دینے پر تیار ہو جاتے ہیں۔ لال حسین شاہ نے اپنی بیٹی کی تعلیم و تربیت جدید تقاضوں کے مطابق تو کی ہے لیکن جب وہ اپنے بیدار شعور کی بنا پر اپنی زندگی کا اہم ترین فیصلہ خود کرنا چاہتی ہے تو اس کے رستے کی سب سے بڑی دیوار کوئی اور نہیں اس کا باپ ہی بن جاتا ہے۔ شہ بانو ایک روشن فکر صحافی ناصر سے شادی کرنا چاہتی ہے لیکن ایسا کرنا لال حسین کے خاندانی مرتبے میں ممکن نہیں۔ نیز لال حسین شاہ کا یہ خیال ہے کہ دنیا کی ہر خوشی خاندانی مرتبے اور دھن دولت سے عبارت ہے:

''لال حسین: تمہیں میں نے کتنی دیواروں سے نکالا ہے۔ خانوادے کو، حسب نسب کو پیچھے چھوڑ آیا۔ اب مجھے یہ انعام دینا

چاہتی ہو کہ میں اپنے فیصلے پر شرمندہ ہو جاؤں، کیوں؟

شہر بانو: کس لیے آپ نے ایسا کیا؟ آدھے سچ کے لیے احسان کیا ہے بابا سائیں تو مجھے پوری روشنی اور پورا سچ دیکھ لینے دیں۔

لال حسین: تمہارا پورا سچ تمہیں روٹی دے سکتا ہے؟ کیا تمہارے خرچے پورے کر سکتا ہے؟

شہر بانو: اونچی دیواروں سے باہر زندگی بہت سستی اور آسان ہو جاتی ہے۔

لال حسین: تمہیں پتہ ہے کہ کتنے منیجر، کتنے منشی ہیں میرے اور کیا ان کی تنخواہیں ہیں...... سن لو تمہاری شادی اس کے ساتھ نہیں ہو سکتی۔ اس فیصلے کے خلاف میں کچھ بھی نہیں سنوں گا۔" (۱۳)

عموماً یہ تصور کیا جاتا ہے کہ جرائم پیشہ افراد ہوتے ہی منفی سوچ کے مالک ہیں۔ ایسا سوچتے ہوئے ہم ان شخصیات کو بھی فراموش کر دیتے ہیں۔ مختلف نوجوانوں کو آلہ کار بنا کر استعمال کرتے ہیں اور پولیس کے ان منفی ہتھکنڈوں کو بھی جن کے تحت ایک مرتبہ جرم کی دنیا میں قدم رکھنے والا شخص دائمی مجرم بن جاتا ہے اور ہر کردہ و ناکردہ جرم کی سزا بھگتنا اس کا مقدر بن جاتا ہے۔

چاند گرہن میں چاچڑ کا کردار ایسے ہی ڈاکو کا خاکہ ہے جو اب ایک معروف ڈاکو اور قاتل بن چکا ہے۔ لیکن اس کو اس حالت تک پہنچانے کا ذمہ دار وہ خود نہیں بلکہ وہ سر کردہ شخصیات ہیں جن کے ہاتھوں میں وہ کھلونا بن جاتا ہے اور وہ پولیس ہے جو ہر دوسرا جرم اس کے سر تھوپ دیتی ہے۔ جہانیاں شاہ اور چاچڑ کا یہ

مکالمہ اسی حقیقت کا ترجمان ہے:

''جہانیاں: سنا ہے بڑا قتل شتل کیا ہے تم نے، بڑی دنیا تجھ سے ڈرتی ہے۔

چاچڑ: ناں سائیں! مسکین بندہ ہوں۔ ایک بار غلطی سے گولی چل گئی تھی۔ سائیں مفرور آدمی پر پولیس سارے قتل ڈال دیتی ہے۔ پھر وہ چھپے نہ تو کیا کرے۔ پولیس اصل مجرموں کو بچانے کے لیے مجھ پر قتل ڈال دیتی ہے۔''(۱۴)

چاند گرہن ہمارے سامنے ایک اور بدنما حقیقت یہ لاتا ہے کہ جاگیردار سیاستدانوں کو کسی بھی قیمت پر اپنی کامیابی سے غرض ہوتی ہے۔ لال حسین شاہ اپنے مرتبے کے لیے صرف اپنی بیٹی کی خوشیوں کا گلا نہیں گھونٹتا بلکہ جب اس کا بیٹا جہانیاں شاہ مارا جاتا ہے تو وہ اس کی لاش پر کچھ یوں سیاست کرتا ہے کہ وہ نعش کو یہ کہتے ہوئے مختلف گھروں کی طرف بھجواتا ہے کہ جہانیاں شاہ اپنے کیے کی معافی مانگنا چاہتا ہے۔ یوں وہ عوام کی ہمدردیاں حاصل کر لیتا ہے اور انتخابات میں کامیاب ہو کر وزارت حاصل کر لیتا ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''چاند گرہن'' STN پر پیش کیے جانے والے ڈراموں میں صفِ اول کے ڈراموں میں سے ایک ہے۔

دراصل اصغر ندیم سیّد ایک منجھے ہوئے ڈراما نگار ہیں اور جاگیردارانہ نظام کی مکروہ و فرسودہ روایات کو اجاگر کرنا ان کا محبوب موضوع ہے۔ انہوں نے پی ٹی وی کے لیے بھی بہت سے ایسے ڈرامے لکھے ہیں جن کا موضوع جاگیردارانہ نظام اور اس کی برائیاں ہی ہیں۔ ڈراما سیریل ''چاند گرہن'' پر وہ خود تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہمارے بہت سے جاگیرداروں کی زندگی کی بے شمار پرتیں ہیں۔ وہ بیک وقت ایک شوہر اور

باپ ہونے کے علاوہ اپنے مزارعوں کے ان داتا بھی ہوتے ہیں، روحانی بھی اور مالک بھی۔ اس طرح ان کی جبلت انہیں کوٹھوں پر لے جاتی ہے۔ جہاں عیش وعشرت ان کا محبوب مشغلہ ہوتا ہی ہے۔ کبھی وہاں ان کی اولادیں بھی ہوتی ہیں۔ جنہیں وہ کبھی برسرِعام اپنا نہیں سکتے۔ لیکن ان سب پرتوں پر ایک پرت غالب ہوتی ہے اور وہ پرت ہے جاگیردارانہ فکر کی۔ جس کے باعث وہ خود کو ایک قطعہ جاگیر کا مالک نہیں بلکہ روئے ارض کا مالک تصور کرتے ہیں۔ چاند گرہن ایسے ہی جھوٹے ناخدا کا پردہ چاک کرتا ہے۔

لال حسین شاہ محض ایک کردار نہیں ہے بلکہ جاگیردارانہ نظام کی ان گنت مکروہ شخصیات کا نمائندہ ہے جن کی موجودگی نے ہمارے ملک کی خوشیوں کے چاند کو گہنا رکھا ہے۔

''ستارہ اور مہرالنساء'' این ٹی ایم کے چند مشہور سلسلہ وار کھیلوں میں سے ایک ہے۔ انور مقصود کے تحریر کردہ اس کھیل کہانی دو لڑکیوں ستارہ اور مہرالنساء کے گرد گھومتی ہے۔ یہ دونوں چچازاد بہنیں زندگی کے فیصلے خود کرتی ہیں اور بالآخر دونوں کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ستارہ کا باپ ملک کا معروف بیرسٹر ہے اور مہرالنساء، ستارہ کے ساتھ ہی رہتی ہے۔ بیرسٹر صاحب کا یہ کہنا ہے کہ ان کے بڑے بھائی کے ان پر بہت سے احسانات تھے جن کا بدلہ وہ مہرالنساء کی اچھی تعلیم و تربیت کی صورت میں چکا رہے ہیں۔ بیرسٹر صاحب کے اسسٹنٹ رامز کا ان کے گھر پر بہت آنا جانا ہے اور اس کی حیثیت بھی گھر کے فرد کی سی ہے۔ رامز مہرالنساء کو پسند کرنے لگتا ہے۔ وہ بیرسٹر صاحب سے مہرالنساء کا رشتہ مانگتا ہے۔ ستارہ کو یہ بات قدرے ناگوار گزرتی ہے کیونکہ وہ رامز کو پسند کرتی ہے۔ ستارہ کی ماں کے لیے بھی یہ بات ناگواری کا باعث ہے۔ کیونکہ اس کے نزدیک مہرالنساء سے منسوب کوئی بھی بات پسندیدگی کے لائق ہی نہیں۔ مہرالنساء کو جب رامز کی خواہش کا پتہ چلتا ہے تو وہ صاف انکار کر دیتی ہے کیونکہ وہ ایک متوسط گھرانے کے ایک لڑکے توصیف سے پیار کرتی ہے۔ بیرسٹر صاحب توصیف سے اس کی شادی کروا دیتے ہیں۔ مہرالنساء کی خواہش پر شادی بہت سادگی سے ہوتی ہے اور شادی کے بعد مہرالنساء اپنے شوہر کے ساتھ امریکہ چلی جاتی ہے۔

ادھر ستارہ کی ملاقات نادر سے ہوتی ہے جو کاروباری گھرانے سے تعلق رکھتا ہے۔ ستارہ کی خواہش پر اس کی شادی نادر سے کروادی جاتی ہے۔ شادی کے بعد وہ بھی بیرون ملک چلی جاتی ہے۔ ستارہ کے جانے کے بعد اس کی ماں کا انتقال ہوجاتا ہے۔ توصیف کی بہن بیرسٹر صاحب کو توصیف کا ایک خط دیتی ہے جس میں ایک کثیر رقم اور مہرالنساء کے زیورات کا مطالبہ کیا گیا ہے اور یہ بھی لکھا گیا ہے کہ اس کا پتا مہرالنساء کو نہ چلے۔ بیرسٹر صاحب کے لیے یہ سب کچھ بہت زیادہ ناقابلِ برداشت ہے۔ بیوی کی وفات، بیٹی کی دوری اور بھانجی کی مشکلات ایک دن بیرسٹر صاحب کی جان لے لیتے ہیں۔ ان کی وفات کے بعد رامز کو فون پر مہرالنساء یہ اطلاع دیتی ہے کہ وہ واپس آرہی ہے۔ رامز کے لیے یہ اطلاع بہت حیران کُن ہے کہ اچانک اس نے واپسی کا فیصلہ کیوں کرلیا۔ وہ مہرالنساء کے وہ خطوط پڑھتا ہے جو اس نے اپنے چچا کو لکھے تھے۔ یوں اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ توصیف امریکہ جاکر بدل گیا ہے۔ وہ شراب کے نشے میں مست رہتا ہے اور ایک امریکن لڑکی سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ مہرالنساء واپس آکر ستارہ کے خطوط پڑھتی ہے جس سے اس پر یہ راز کھلتا ہے کہ نادر ایک فراڈ آدمی تھا۔ اس کا باپ غیر قانونی کاروبار میں ملوث تھا جس کے باعث ان کا خاندان پولیس سے چھپتے چھپاتے مختلف مقامات پر پناہ لیتے پھرتے ہیں۔ مہرالنساء ستارہ کی تلاش میں لندن جاتی ہے۔ کیونکہ اس کا آخری خط لندن سے آیا ہے۔ وہاں پہنچ کر اسے پتہ چلتا ہے کہ ستارہ کا شوہر نادر اور اس کا بچہ ایک پولیس مقابلے میں اس کی آنکھوں کے سامنے ماردیئے گئے تھے۔ اس صدمے کی تاب نہ لاتے ہوئے وہ اپنی یادداشت کھوچکی ہے اور اب پاگل خانے میں ہے۔ مہرالنساء ستارہ کو واپس پاکستان لے آتی ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کی یادداشت واپس آجاتی ہے وہ ماضی کی تمام یادیں بھول جانا چاہتی ہے۔ مہرالنساء یہ جان چکی ہے کہ ستارہ رامز کو پسند کرتی تھی۔ لیکن وہ مہرالنساء کی پرچھائی نہیں بننا چاہتی تھی۔ اب ستارہ اور مہرالنساء دونوں اپنی مرضی کے فیصلوں کے نتائج دیکھ چکی ہیں۔ رامز مہرالنساء کو نہ پاسکا اور ستارہ رامز کو نہ پاسکی۔ ڈرامے کے آخر میں دونوں ایک دوسرے کو رامز کو روک لینے کو کہتی ہیں۔ لیکن رامز خود کو

دونوں کے درمیان ایک کھلونا تصور کرتا ہے اور بالآخر وہ ہمیشہ کے لیے چلا جاتا ہے۔

ڈراما سیریل ''ستارہ اور مہرالنساء'' ایک اعتبار سے ہمارے معاشرے سے گہرا تعلق رکھنے والی ایک کہانی ہے۔ کیونکہ کئی مرتبہ یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ شادی خواہ والدین کی مرضی سے ہو یا لڑکیوں کی اپنی پسند سے، بعض اوقات بالکل الٹ نتائج سامنے لاتی ہے لیکن کسی موقعے پر بھی ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ ڈراما نگار یہ سبق دینا چاہ رہا ہو کہ شادی کے سلسلے میں احتیاط برتنا یا والدین کی مرضی کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ بیرسٹر صاحب ایک مردم شناس آدمی تھے اور دونوں لڑکیوں کی شادی ان کی رضامندی سے ہوئی اور دونوں شادیوں کی ناکامی پر کوئی ایسا مکالمہ دیکھنے کو نہیں ملا کہ اس سے ناظرین کوئی نتیجہ اخذ کر سکیں یا سبق سیکھ سکیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ڈرامے کا مقصد دو لڑکیوں کی ناکام کہانی دکھا کر محض ناظرین کی توجہ حاصل کرنا تھا جس میں ڈراما نگار کامیاب بھی ہوا۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا ایسے ڈرامے کو ایک کامیاب المیہ کہا جا سکتا ہے۔ جس میں ایک طے شدہ فارمولے کے تحت المیاتی کیفیت تخلیق کی گئی میں بیرون ملک کے قصے شامل کرنا تو پرائیویٹ پروڈکشن کا خاصہ ہے۔ کم از کم اتنا خیال ضرور رکھنا چاہیے کہ یہ محسوس نہ ہو کہ امریکہ یا لندن کے سفر سے ڈرامے کا طبقاتی مرتبہ بڑھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً زیرِ نظر ڈرامے میں یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ ایک سنجیدہ اعتدال پسند اور مشرقی اطوار رکھنے والی لڑکی مہرالنساء متوسط گھرانے کے لڑکے توصیف سے شادی کر کے امریکہ کیوں اور کیسے چلی جاتی ہے۔ اسی طرح یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا ستارہ کا المیہ لندن جا کر ہی مکمل ہو سکتا تھا۔ اس کا ایک کمزور جواب یوں دیا جا سکتا ہے کہ بیرسٹر صاحب کو ستارہ اور مہرالنساء کے حالات سے لاعلم رکھنے کے لیے سات سمندر پار کی دوری ضروری ہے۔ لیکن یہ جواب اس وقت غیر منطقی ہو جاتا ہے جب ناظرین پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ بیرسٹر صاحب خطوط کی بدولت دونوں لڑکیوں کے حالات سے مکمل طور پر ناواقف تھے۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ستارہ اور مہرالنساء کا لندن اور امریکہ کا سفر محض اس فوبیہ کا ثمرہ ہے جو ۹۰ء کی دہائی کے نجی پیش کاروں کو تخلیقیت کے زعم میں ہو گیا تھا۔ ایک اور بات جس کا احساس

بری طرح اس ڈرامے سے ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ مغربی معاشرتوں میں تو انسان خودکوتنہا محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس ڈرامے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پاکستان جیسے ملک میں بھی معاشرتی قدریں اور خاندانی و معاشرتی تعلقات اس قدر کمزور پڑ گئے ہیں کہ ستارہ، مہرالنساء اور رامز جیسے لوگوں کو اناؤں کے بھنور سے نکالنے والا کوئی بزرگ موجود نہیں۔ بیرسٹر صاحب کی زندگی میں بھی یہی احساس غالب رہتا ہے کہ مغربی معاشرتوں کے بڑے بوڑھوں کی طرح یا تو وہ بھی بے بس ہے اور یا لڑکیوں کے مستقبل سے انہیں کوئی ذاتی دلچسپی ہے ہی نہیں۔ مشرقیت کی رمک اس حد تک ضرور نظر آتی ہے کہ شادی کے بعد دونوں لڑکیوں کی زبوں حالی پر بیرسٹر صاحب کڑھتے ضرور ہیں لیکن وہ مہرالنساء کی طرح لندن کا سفر کرنے کا کبھی نہیں سوچتے۔

منو بھائی کا تحریر کردہ معروف سلسلہ وار کھیل ''دشت'' ۱۹۹۴ء میں NTM سے پیش کیا گیا۔ یہ کھیل بلوچ قبائل کی داستانوں پر مبنی ہے۔ وہ داستانیں جو نہ صرف باہمی جھگڑوں میں گمنام مقتولین کے خون سے مرتب ہوئی ہیں بلکہ ان میں محبتوں کے گلابوں کا عرق بھی شامل ہے۔

''دشت'' مہدی اور سالاری قبیلے کی کہانی ہے جو برس ہا برس سے ایک دوسرے کے خلاف برسرِ پیکار ہیں۔ بلوچستان کے سنگلاخ پہاڑوں اور صحرا میں رہنے والے یہ قبیلے آئے دن ایک دوسرے کے خلاف صف آراء رہتے ہیں۔ ایک دن سالاری اور مہدی قبیلے کے مابین ہونے والی معمول کی فائرنگ میں اچانک شمس شاہ جو دونوں قبیلوں کے بچوں کا اتالیق ہے اور اس لیے نہایت قابل احترام ہے، آن پہنچتا ہے۔ اس موقع پر دونوں قبائل سے اس کا خطاب سلسلہ وار کھیل ''دشت'' کا مرکزی خیال بھی ہے اور منتہائے مقصود بھی۔ شمس شاہ کے آنے پر دونوں قبیلوں کے لوگ فائرنگ بند کر دیتے ہیں۔

''شمس شاہ: (دونوں قبائل کو مخاطب کر کے) مہدی اور سالاری قبیلے
کے بہادرو! تم نے ایک دوسرے پر گولیاں چلانا کیوں
بند کر دیں۔ ایک دوسرے کا خون بہانے سے ہاتھ کیوں

روک لیا؟ اگر تمہیں اپنے بچوں اور بھائیوں کی فکر نہیں
ہے تو شمس شاہ کی عزت بھی کیوں کرتے ہو؟ صرف اس
لیے کہ شمس شاہ تمہارے بچوں کا استاد ہے۔ مت کرو
استاد کی عزت (سب لوگ اپنی اپنی جگہ پر کھڑے ہو
جاتے ہیں) اگر تم تعلیم کی عزت نہیں کر سکتے، ہاں! مت
کرو ایک دوسرے کی زندگیوں کا لحاظ، اگر تم زندگی دینے
والے کا احترام نہیں کر سکتے۔ اگر تمہارے دلوں میں خدا
کا خوف اور ذرا سی بھی انسانیت باقی ہے تو آج تم لوگوں
کو ایک فیصلہ کرنا ہے کہ تم نے اپنے بچوں کو قتل کرنا ہے،
یتیم بنانا ہے یا زندہ رکھنا ہے۔ خدا نے صدیوں پہلے
سمندر سے نکال کے زمین کا جو ٹکڑا تمہارے حوالے کیا
اسے آباد کرنا ہے، قبرستان بنانا ہے یا سمندر میں غرق کرنا
ہے! اگر مقابلہ کرنا ہے تو زمین کی پیداوار بڑھانے کا
مقابلہ کرو، بھوک اور بیماری سے جنگ کرو، علم کا نور
پھیلانے کا مقابلہ کرو، سمندر سے روزگار پیدا کرنے کا
مقابلہ کرو۔

(اپنی تقریر ختم کر کے سب کی طرف دیکھتا ہے، سب لوگ
سر جھکا کر اپنا اپنا اسلحہ زمین پر رکھ دیتے ہیں)'' (۱۵)

دوسرے منظر میں ڈرامے کا ولن سردار جنبل دکھایا گیا ہے جو اپنے کارندۂ خاص سے سالاری اور

مہدی قبیلے کے مابین ہونے والی لڑائی اور بعدازاں جنگ بندی پر گفتگو کر رہا ہے۔

''ابو: (سرگوشی کے انداز میں) مہدی اور سالاری قبیلوں کے درمیان لڑائی بند ہو گئی ہے سردار۔ ان دونوں میں صلح ہو گئی ہے۔

سردار جنبل: (شیطانی ہنسی ہنستے ہوئے اپنے سامنے پڑی شطرنج کی چال چلتا ہے) لڑائی بند ہو جانے سے صلح نہیں ہو جاتی۔ چال چلو!

ابو: (دیکھے بغیر چال چلتے ہوئے اپنی بات جاری رکھتا ہے) شمس شاہ نے دونوں قبیلوں کو بٹھا کر یہ فیصلہ کرایا ہے کہ مچھلیوں کے انڈے دینے اور درختوں کے پتے نکلنے کے پندرہ موسموں تک، دونوں میں کوئی لڑائی نہیں ہو گی، اور سمندر کا راستہ سب کے لیے کھلا ہو گا۔

سردار جنبل: ہونہہ! شمس شاہ یہ بھول گیا ہے کہ ان سرداروں سے بڑا سردار بھی اس علاقہ میں موجود ہے۔ (زور دیتے ہوئے) اور لوگوں کو اپنے بچے، مچھلیوں کے انڈوں سے زیادہ عزیز ہوتے ہیں۔ لڑائیاں موسم نہیں گنتیں۔ لاشیں گنتی ہیں اور دشمنی لاشوں کی طرح دفن نہیں کی جا سکتیں نسل در نسل چلتی ہے۔ درختوں سے پتے نکلتے تو دشمنی کی شاخیں بھی پھوٹتی ہیں۔

(حقہ کا لمبا کش لیتے ہوئے شطرنج کی چال چلتا ہے) یہ

شہہ اور مات''(۱۶)

اس منظر کے فوراً بعد ڈراما پندرہ سال آگے چلا جاتا ہے۔ سالاریوں اور مہدیوں میں تلخی پھر سے بڑھنے لگتی ہے۔ سالاری قبیلے کا سردار اکلوتی بیٹی کا باپ ہے جو ادبی ذوق رکھنے والی ایک لڑکی ہے جبکہ مہدی قبیلے کے سردار کا بیٹا میر بالاج موسیقی سے شغف رکھتا ہے۔ ایک مرتبہ سالاری قبیلے کی عورتیں کسی گھریلو تقریب میں شرکت کی خاطر نجی بس پر جا رہی ہوتی ہیں کہ قریب سے گزرتے ہوئے میر بالاج کی جیپ خراب ہو جاتی ہے اور وہ بس پر لفٹ لیتا ہے۔ وہیں میر بالاج اور شاہ تاج کی آنکھیں چار ہو جاتی ہیں۔ شاہ شمس محبت کے اس دیپ کو دونوں قبیلوں کے درمیان دائمی امن تصور کرتے ہوئے سردار زادی اور سردار زادے کی محبت کو ہوا دیتا ہے۔ جب اسے دونوں قبیلوں کے ملاپ کی کوئی اور صورت نظر نہیں آتی تو شمس شاہ دونوں کا نکاح کر کے انہیں وہاں سے نکل جانے کا مشورہ دیتا ہے۔ میر بالاج اور شاہ تاج کچھ دن شمس شاہ کی پناہ میں رہنے کے بعد وہاں سے فرار ہونے کی تیاری کرتے ہیں۔ اس سے پہلے کہ وہ نور محمد لانچ تک پہنچ پائے میر گہرام کے کارندے بالاج کو قتل کر دیتے ہیں اور شاہ تاج کو واپس لے آتے ہیں۔ میر گہرام جو شاہ تاج کا ماموں زاد ہے اور اسے پسند بھی کرتا ہے اس سے شادی کر لیتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ شاہ تاج بالاج کی دی ہوئی نشانی کو پال رہی ہے۔ سالاری قبیلے کے سردار کی وفات کے بعد شاہ تاج قبیلے کی سرداری سنبھالتی ہے اور اس کا بیٹا بہرگ دشت میں امن کا پیامبر بنتا ہے۔ ڈراما سیریل میں اس مرکزی قصے کے علاوہ سردار جنبل کی سازشوں اور اس کے بیٹے کی گھناؤنی سرگرمیوں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ جس کے تحت وہ بچوں کی سمگلنگ میں ملوث ہے۔

موضوعاتی بنیاد پر دیکھا جائے تو ڈراما مثبت فکر کا عکاس ہے۔ سالاریوں اور مہریوں کی لڑائی بلوچی قبائل کی ان روایات کی ترجمانی ہے جس کے تحت وہ بیسویں صدی کے عہد جدید میں رہتے ہوئے بھی ایک

دوسرے سے برسرپیکار رہتے ہیں جبکہ شمس شاہ کا کردار امن کے پیامبر کی علامت ہے۔

تکنیکی اعتبار سے دیکھا جائے تو ایسا لگتا ہے کہ ہدایت کار عابد علی کو اس فن میں زیادہ مہارت حاصل نہیں تھی۔ ڈرامے کے آغاز میں شمس شاہ کی تقریر اگلے منظر میں ابو اور جنبل کی گفتگو اور پندرہ سال بعد کے پہلے منظر میں میر گہرام اور اس کے دوست کی گفتگو واضح طور پر اس امر کی عکاس ہے کہ ناظرین کو مذکورہ مناظر اور مکالمات کے ذریعے کہانی سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالانکہ ڈرامے میں مناظر اور مکالمات گزری ہوئی کہانی منکشف کرنے کی بجائے حال پر ارتکاز کرتے ہیں۔اسی طرح اردو ٹی وی ڈرامے میں پہلی مرتبہ فلمی انداز اختیار کرتے ہوئے ہیرو ہیروئن پر گانا فلمایا گیا ہے جو کم از کم ٹیلی ویژن ڈرامے کے فن کا حصہ نہیں تھا۔ ماضی میں پس منظر میں غزل یا نظم سنانے کا رواج تو تھا لیکن ہیرو ہیروئن پر فلمائے جانے والے گانے کا یہ پہلی تجربہ تھا جس سے ڈراما فلم کے قریب آ گیا۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مذکورہ خامیوں کے باوجود ڈراما سیریل دشت موضوعی اعتبار سے نا صرف ایک مقبول ڈراما تھا بلکہ اس کی افادیت سے بھی انکار ممکن نہ تھا۔

حمید کاشمیری کا تحریر کردہ سلسلہ وار کھیل ''کشکول'' پرائیوٹ پروڈکشنز کے چند معیاری ڈراموں میں سے ایک ہے۔ ڈرامے کے ٹیمپو میں تیزی اور پلک جھپکنے میں سالوں کا گزر جانا نجی شعبے کے لیے کوئی نئی بات نہیں۔ شاید پرائیویٹ پروڈکشنز کے ڈراموں کو دیکھتے وقت یہ سقم نجی شعبے کی علامت تصور کرتے ہوئے درگزر کر دیا جانا چاہیے۔

''کشکول'' کی کہانی بہت پھیلی ہوئی ہے اور اس کا احاطہ کرنا چند سطور میں مشکل بات ہے۔ اس کے باوجود کہا جا سکتا ہے کہ ''کشکول'' ایک سہ رویہ کہانی ہے۔ پہلی روشیرو، بختی، خیرو، روشو جیسے فقیروں کی کہانی پر مبنی ہے۔ وہ فقیر جو راہ چلتی گاڑیوں اور پیدل چلنے والوں کے جذبات کو ہوا دے کر، اللہ و رسولؐ کے واسطے دیتے ہوئے گداگری کو پیشہ بنائے ہوئے ہیں۔ شیرو بھی ایک ایسا ہی پیشہ ور گداگر ہے۔ جبکہ روشو فقیروں

کے گھر میں پیدا ہونے والا ایک ایسا بچہ ہے جو روشن مستقبل کے خواب دیکھتا ہے۔ اس کی عزت نفس اسے لوگوں کے آگے دست سوال بڑھانے سے روکتی ہے۔ وہ سکول میں آتے جاتے بچوں کو دیکھ کر ان میں خود کو تلاش کرتا ہے۔ شیرو کو جب اس بات کا علم ہوتا ہے تو وہ اسے مارتا پیٹتا ہے اور اسے اس کی اوقات یاد دلاتا ہے لیکن روشو کے دل میں ''بڑا آدمی'' بننے کا خواب سما جاتا ہے اور یہی خواب اسے اپنے طبقہ سے بھاگ نکلنے پر اکساتا ہے۔ ایک مرتبہ ساجدہ اور اس کی بیٹی شاہانہ کی گاڑی سے ہونے والی ٹکر اس کی زندگی بدل دیتی ہے۔

دوسری رو فضل جاہ (عالیجاہ) کی کہانی ہے جو ظاہری طور پر ایک پیر ہے۔ اس کے مرید اس کی محفل میں آ کر پند و نصائح کی باتیں سنتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا فضل جاہ سے بڑھ کر کوئی واعظ اور ناصح ہے ہی نہیں۔

''عالی جاہ: (سمجھانے کے انداز میں) دولت جمع کرنے کی چیز نہیں خرچ کرنے کی چیز ہے۔ اسے سٹور کرو گے تو اس میں سے سرانڈ آئے گی۔ اسے ضرورت مندوں کے، حاجت مندوں کے کام آنے دو۔ اسے کھاؤ، ورنہ یہ اژدھا بن کر تمہیں کھا جائے گی۔

(تمام مریدین ہم آواز ہو کر سبحان اللہ کہتے ہیں، اسی دوران فون کی گھنٹی بجتی ہے)

عالی جاہ: (اپنی بات جاری رکھتے ہوئے) پیار ...... انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ اخلاقیات کا کوئی سبق انسان کو پیار کرنے سے منع نہیں کرتا، لیکن پیار کس سے؟ انسانیت

سے پیار، خدا کی مخلوق سے پیار۔ لیکن جس نے دولت
سے پیار کیا، اس نے خدا کی مخلوق پر ظلم کیا، اس نے
انسانیت پر ظلم کیا، اس نے گویا اپنے...... پاؤں کے نیچے
سانپ اور بچھوؤں کی فصل بوئی۔
(سب لوگ دوبارہ سبحان اللہ کہتے ہیں)" (۱۷)

لیکن اس پند و نصاح کے پیچھے عالی جاہ کے لقب سے معروف فضل جاہ کی تصویر اس گھناؤنے شخص کی ہے جو شہر بھر میں گداگروں کے گروہوں سے بھتہ لیتا ہے اور اس بنا پر گداگروں کی پشت پناہی کرتا ہے کہ اس کی دھن دولت اور عیش پرستی کا دار و مدار ان گداگروں کی کمائی پر ہے۔

تیسری روز بیر اور سلمیٰ کے خاندان کی ہے۔ زبیر خالصتاً مادہ پرست آدمی ہے۔ بڑی بڑی کاروباری ڈیلز کرنا اس کے معمول کی بات ہے۔ اس کی بیوی سلمیٰ ایک کھوکھلی نوعیت کی سماجی کارکن ہے۔ وہ ہمارے امیر طبقے کی ان خواتین میں شامل ہے جو محض پارٹیاں اور تقریبات منعقد کروانے کے لیے انسانی حقوق اور سماجی بہبود کے نعرے لگاتی ہیں۔ شیلا زبیر اور سلمیٰ کی بیٹی ہے جو ایک سمجھ دار، عقلمند اور سنجیدہ لڑکی ہے جبکہ اس کا بھائی فہد اس سے بالکل الٹ شخصیت کا مالک ہے۔

کہانی آگے کچھ یوں بڑھتی ہے کہ ساجدہ روشو کو گھر کے ملازم کے طور پر اپنا لیتی ہے۔ شاہینہ روشو کو پڑھنا لکھنا سکھاتی ہے اور روشو کی زندگی میں شاہینہ کے روپ میں ایک نیا خواب جنم لیتا ہے۔ ساجدہ کی سوتن اور اس کے سابقہ منگیتر کی سازش کے نتیجے میں روشو پر چوری کا الزام لگتا ہے اور روشو کو جیل جانا پڑتا ہے۔ جیل میں وہ گاڑیاں ٹھیک کرنے کا کام سیکھتا ہے۔ جیل کے بعد مثبت سوچ رکھنے والے ہنر مند روشو کا واسطہ کار مکینک استاد جمیل سے پڑتا ہے۔ جمیل اس کی بات چیت اس کے ہنر اور دیانت داری سے متاثر ہو کر اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ جہاں جمیل اس بیوی روشو کی تربیت اپنے بچوں کی طرح کرتے ہیں۔ وقت گزرتا

جاتا ہے اب روشو ایک کار شو روم کا مالک ہے جہاں سے شہلا کا گزر ہوتا ہے۔ شیلہ اور روشو کی بڑھتی ملاقاتوں اور شہلا میں روشو کی دلچسپی کو دیکھ کر جمیل اور اس کی بیوی شہلا کی ماں کے پاس روشو کے لیے اس کا ہاتھ مانگنے جاتے ہیں۔ سلمٰی روشو کی شخصیت سے متاثر ہوتی ہے لیکن روشو کا پس منظر جاننے پر وہ اس رشتے سے انکار کر دیتی ہے۔ روشو شہلا پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس سے شادی کرنا ہی نہیں چاہتا کیونکہ اسے شاہینہ سے محبت ہے۔

یوں روشو اور شہلا محض اچھے دوست رہ جاتے ہیں۔ ادھر شاہینہ ایک مرتبہ ایک دن اچانک روشو کے کار شو روم پر آتی ہے۔ وہ روشو کو دیکھ کر بہت خوش ہوتی ہے اور اسے اپنے گھر مدعو کرتی ہے۔ وہ روشو کو اپنی شادی کے متعلق تو بتا دیتی ہے لیکن یہ حقیقت روشو پر شاہینہ کے گھر جا کر ہی منکشف ہوتی ہے کہ شاہینہ کا شوہر ریٹائرڈ کیپٹن محمود ایک جہاز کے حادثے میں مفلوج ہو چکا ہے۔ کیپٹن محمود اسے بتاتا ہے کہ وہ روشو کے متعلق شروع سے جانتا ہے اور وہ چاہتا ہے کہ وہ شاہینہ کو طلاق دے دے تاکہ وہ روشو سے شادی کر کے ایک مطمئن زندگی گزار سکے۔ لیکن شاہینہ کے لیے اب ایسا کرنا ممکن نہیں چنانچہ وہ محمود کو علاج کے لیے امریکہ لے جاتی ہے جہاں محمود کا انتقال ہو جاتا ہے۔ شاہینہ محمود کی وصیت پر پاکستان آتی ہے اور روشو سے ملتی ہے لیکن تب تک روشو کی شادی ہو چکی ہوتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے اس ڈراما سیریل کو ایک کامیاب اور معیاری کھیل کہا جا سکتا ہے۔ حمید کاشمیری تین مختلف کہانیوں کو ساتھ لے کر چلنے اور ان میں درست، ہم آہنگی پیدا کرنے میں بدرجہ اتم کامیاب ہوئے ہیں۔ نیز یہ کہ ڈرامے میں اداکاری کا معیار اور پیشکش بھی مثالی نوعیت کی ہے۔ چونکہ ڈرامے میں مختلف طبقات دکھائے گئے ہیں لہٰذا حمید کاشمیری کے لیے مختلف اسالیب کو بروئے کار لانا زیادہ لازم تھا۔ مثلاً فضل جاہ ہر بات پند و نصائح کے پیرائے میں کرتا ہے۔ زبیر اور اس کا خاندان خالصتاً ماڈرن طبقے سے مطابق ہیں جبکہ شیرو اور بختی جیسے کردار گداگر ہیں۔

مختلف کرداروں کا اپنے طبقات کے مطابق بولنا معیاری مکالمہ نگاری کا تقاضا تھا جسے حمید کاشمیری نے بخوبی نبھایا۔ مثلاً ذیل میں شیرو، بختی اور روشو کا مکالمہ دیکھئے جس میں حمید کاشمیری گداگروں کی زبان اپنانے میں مثالی طور پر کامیاب ہوئے۔

''(صبح کا منظر، شیرو کی آنکھ کھلتی ہے تو وہ باقی لوگوں کو اٹھاتا ہے)

شیرو: (انگڑائی لیتے ہوئے) اوئے اُٹھی کھلو اوئے، اوئے بختیا! (ٹاٹ کا پردہ ہٹا کر باہر دیکھتا ہے) اوئے اٹھی کھلو اوئے، اوے ...... روشو آ ...... (گھڑے سے پانی نکالتا ہے) اوئے بختیا (پانی پھینکتا ہے) اوئے بختیا، اوئے اٹھی کھلو، صبح تھی گئی اے!

بختی: (آنکھیں ملتے ہوئے ادھر ادھر دیکھتی ہے) کہاں تھی گئی اے صبح، ہالی تے اندھیرا ہے۔

شیرو: اوے اندر اندھیرا ہے باہر نکل کے دیکھ، چل اٹھ، ہو جا میلی کچیلی!

بختی: کیا میلی کچیلی ہوں جاؤں، میں کون سا پری بنی ہوئی ہوں۔

شیرو: اوئے آج کل بڑے پر پرزے نکالے ہوئے ہیں تو نے ...... چھی بن کے جاتی ہے منگن کوں، او مار پوئے ای، فقیرنیاں ایس طرح جاتیاں ہین!

بختی: (بستر سے اٹھ کر غصے سے) وئے ٹُٹ مویا! تیرے مغز میں تو شک ہی بھرا رہتا ہے۔

شیرو: اوئے سب جانتا ہوں میں، سب جانتا ہوں، چل لگا منہ پر کالک، ہو جا تیار۔

بختی: ہونہہ! خبصورتی کا تو دشمن ہے نا تو!

شیرو: اوتاں میں ہوں (روشو کو اٹھاتا ہے) اوئے اٹھی اوئے روشو آ، اٹھی میرا پوتر، (خیرو کو اٹھاتا ہے) اوئے اٹھی اوئے خیرو آ...... شاباش میرا پتر، اٹھی اٹھی (بختی سے مخاطب ہو کر) اوئے منڈی و نجھے تے خیرو گوں نال لے جاویں، میں مسیتی کا چکر لگا کے روشو کو نال لے آؤں گا۔

بختی: ہاں ہاں! (باہر چلی جاتی ہے)

(خیرو کو پکڑ کر کھڑا کر دیتا ہے) ونجھ ماں دے نال۔

(خیرو آنکھیں ملتا باہر نکل جاتا ہے)

(روشو کے منہ سے چادر ہٹاتا ہے) اٹھی اور روشو آ۔

روشو: (سر کھجاتا ہوا اٹھ بیٹھتا ہے) تھوڑی دیر تو سونے دے بابا۔

شیرو: (سمجھانے کے انداز میں) اوئے کم بختا! دن چڑھ گیا تو کچھ ہاتھ نہیں لگے گا، آج دن چڑھتے ہی کرکٹ شروع ہو جائے گی۔ جو کچھ مانگنا ہے کوڑے کرکٹ سے پہلے پہلے مانگ لے۔ چل اٹھی!

روشو: (کرکٹ کا ذکر سن کر خوش ہو جاتا ہے) بابا! آج تو مزہ
آئے گا۔

شیرو: چل اٹھی اوے، اٹھی۔
(اسے تھپڑ مارتا ہوا دروازے سے نکالتا ہے) مزے
دا پُوتر نہ ہووے تے۔"(۱۸)

المختصر کشکول کو نجی شعبے کی چند معیاری پیشکشوں میں سے ایک معیاری پیشکش قرار دیا جا سکتا ہے جس کی کہانی میں مقصدیت ہے، کرداروں میں حقیقی رنگ ہے، مکالمات میں زندگی کی اصل روح ہے۔ انداز بیان میں ادبی تخلیقیت ہے۔ گویا کہانی کی بنت سے لے کر کرداروں کی تشکیل تک اور زبان و بیان سے لے کر پلاٹ کی بنت تک کشکول ادبی ڈرامے کی روایت ہے ایک عمدہ اضافہ ہے۔

منّو بھائی کا تحریر کردہ کھیل "آشیانہ"، آشیانہ ایسوسی ایٹس کی پیشکش ہے جو ۱۹۹۶ء میں STN سے پیش کیا گیا۔ "آشیانہ" ایک ہلکا پھلکا سلسلہ وار کھیل ہے جس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ زندگی کی خوشیاں دھن دولت اور آسائشوں سے عبارت نہیں بلکہ خوشی کا لطف تبھی آتا ہے کہ اہل خانہ اسے مل کر منائیں۔

سپنا اسلام آباد کے ایک امیر گھرانے کی بیٹی ہے۔ اس کے والدین اور بھائی اپنی اپنی زندگیوں میں اس قدر مگن ہیں کہ سپنا ہمیشہ احساس تنہائی کا شکار رہتی ہے۔ ایک مرتبہ اپنی سالگرہ کے موقع پر وہ اپنی سہیلیوں اور دوستوں کو مدعو کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے والدین اور بھائی کو بھی سالگرہ کی تقریب میں شرکت کی دعوت دیتی ہے۔ لیکن سالگرہ کے دن اس کی سہیلیاں تو آ جاتی ہیں، ماں باپ اور بھائی اپنی مصروفیات سے وقت نہیں نکال پاتے۔ اگلے دن سپنا اپنا سامان پیک کر کے گھر والوں سے یہ کہتی ہے کہ زندگی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اب وہ ذرائع خود تلاش کرے گی۔ وہ اپنی خالہ کے پاس لاہور جا رہی ہے اور اس کے پیچھے کوئی مت آئے۔

سپنا اپنی گاڑی پر لاہور پہنچتی ہے۔ شام کا وقت ہے وہ لاہور کے رستوں سے ناواقف ہے۔ اس کی گاڑی خراب ہو جاتی ہے اور وہ کار مکینک کی تلاش میں نعمان کی ورکشاپ پر پہنچ جاتی ہے۔ بابو جو دیکھنے میں تو بونا ہے لیکن سب لوگ اس کی بات پر عمل کرتے ہیں، اپنے اصول و ضوابط کے خلاف بند ہوتی ہوئی ورکشاپ کو پھر سے کھلواتا ہے اور سپنا کی گاڑی کو ٹھیک کرنے کی کوششیں شروع ہوتی ہیں۔ گاڑی کی خرابی زیادہ ہے لہٰذا بابو بتاتا ہے کہ گاڑی اگلے دن تک ورکشاپ ہی رہے گی۔ سپنا کہتی ہے کہ اسے شہر میں کوئی نہیں جانتا لہٰذا بابو کے کہنے پر نعمان اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ یوں ایک نئی کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔

گھر پر چار بھائی دو بہنیں اور بابو رہتے ہیں۔ والدین وفات پا چکے ہیں۔ بابو ان کا لے پالک بیٹا تھا جس کی عزت عزت اب بڑے بھائی نعمان پر بھی واجب ہے۔ نعمان اپنے بہن بھائیوں کی تعلیم و تربیت کے حوالے سے اس قدر سنجیدہ واقع ہوا ہے کہ وہ اپنی شادی کی طرف توجہ ہی نہیں دیتا۔ کاشف جو نعمان سے چھوٹا ہے ایک چلبلا سا نوجوان ہے اور سامنے والے گھر کی لڑکی صائمہ سے محبت کرتا ہے۔ ڈراما بہن بھائیوں کی شرارتوں کاشف اور صائمہ کے رومانس اور بابو بھائی کی دلچسپ حرکتوں سے آگے بڑھتا ہے۔ گاڑی ٹھیک کروانے کے لیے آنے والی سپنا ان کے گھر کی فرد بن جاتی ہے۔ بابو بھائی، بہن بھائیوں کو اکساتے ہیں کہ نعمان اور سپنا کو ایک دوسرے کے قریب لایا جائے۔ دونوں سے ان کی مرضی پوچھی جاتی ہے۔ دونوں راضی ہو جاتے ہیں۔ بابو بھائی گھر کے بڑے ہونے کے ناطے باقی بہن بھائیوں کے ساتھ سپنا کے گھر والوں کے پاس اس کا رشتہ لینے جاتے ہیں۔ سپنا کی ماں کے لیے یہ رشتہ قابل قبول نہیں لیکن اس کا باپ اپنی بیٹی کی خوشی کے سامنے طبقاتی فرق کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اس رشتے پر راضی ہو جاتی ہے۔

ڈراما سیریل ''آشیانہ'' اپنی لطیف شرارتوں، ہلکے پھلکے انداز اور مزاحیہ اسلوب کے باعث ناظرین میں بہت پسند کیا گیا۔ ڈرامے کے اہم کردار اور پرڈیوسر کاشف محمود کا کہنا ہے:

''ہمارے ہاں گھریلو کہانیاں دکھانے کے لیے بھی عموماً بہت سنجیدہ ڈرامے تیار کیے جاتے

ہیں۔ آشیانہ میں موضوع سنجیدہ ہے لیکن اس کے اظہار کے لیے ایسا ہلکا پھلکا انداز اختیار کیا گیا ہے کہ با آسانی سے محض ایک مزاحیہ کھیل کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے لیکن میرے نزدیک مزاح وہ نہیں جس پر محض ہنسی آئے۔ معیاری مزاح وہ ہے جس میں کوئی سبق اور اخلاقی درس بھی ہو۔"(۱۹)

کاشف محمود کی بات سے جزوی اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ یہ درست ہے کہ "آشیانہ" کا مرکزی خیال سنجیدہ ہے اور منّو بھائی نے لطیف پیرائے اظہار میں یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ گھر کے افراد اگر ایک دوسرے کے ساتھ پرخلوص ہوں اور ایک چھت تلے الگ الگ زندگی گزارنے کی بجائے اکٹھے جینا جانتے ہوں تو خوشیوں کے لیے پیسہ ضروری نہیں رہتا۔ بلکہ اصل خوشی اسی میں ہے کہ اہل خانہ کے دل اکٹھے دھڑکتے ہوں۔

تاہم پیرائے اظہار کی بات کی جائے تو کاشف محمود کے نظریہ ظرافت کی عملی صورت بسا اوقات "آشیانہ" میں نظر نہیں آئی۔ ڈرامے کے ایک کردار نذیر کا مزاح، کاشف اور صائمہ کے تلخ، ترش اور شیریں جملوں کا تبادلہ اور بابو بھائی کی بذلہ سنجی بہت سے مقامات پر معیاری مزاح کے درجے سے گرتے ہوئے نظر آتی ہے۔ ڈرامے میں کئی جگہ پر ہمارے سٹیج ڈرامے کا وہ عامیانہ پن نظر آتا ہے جسے ادبی مزاح تو بہر حال کہنا ممکن نہیں، اسے کسی طرح بھی غیر رسمی گفتگو میں اخلاقی مزاح بھی تصور نہیں کیا جا سکتا۔ پی ٹی وی کی پیشکش کے کسی بھی کم تر درجے کے مزاح میں بھی "آشیانہ" کے مزاح کی جھلک نہیں ملتی۔ ایسے مزاح کی بہت سی مثالیں آشیانہ کے مختلف مناظر سے لی جا سکتی ہیں۔ لیکن یہاں ڈرامے کے آخری منظر کے وہ ٹپے پیش کیے جا رہے ہیں جو سرکاری ٹی وی کے عہد زریں میں قطعاً بھی قابل قبول نہیں ہو سکتے تھے:

" روٹی اُتے قیمہ اے

تسی پاویں ساڑدے روو

ساڈا پرسوں ولیمہ اے

ست لگ گئی گوڈیاں تے
میں وی کجھ کہنا اے
مینوں چک لو موڈیاں تے

توں سارے آں توں چھوٹا ایں
سانوں وی تے دس بچیا
توں وڈا ایں کہ چھوٹا ایں

سوہئیے نی کوئی ڈبہ میکھاں دا
مینوں بچہ کہن والیئے
تینوں بعد وچ ویکھاں گاں

کوٹھے اُتے کاں بولے
میں تینوں واج دیواں
اگوں تیری ماں بولے

توں دھی ایں نواباں دی
فیشن کر کے انج لگدی
جیویں ہٹی اے کباباں دی

باغاں وچ آیا کرو
جدوں اسی سوں جائیے
تسی مکھیاں اڈایا کرو

تھالی وچ کھنڈ ماہیا
جیویں توں گلاں کر دی
مینوں لگدی اے پنڈ ماہیا'' (۲۰)

انور مقصود کا تحریر کردہ کھیل ''تلاش'' نجی شعبہ کی ایک ایسی پیش کش ہے کہ ڈراما تخلیقی رویئے سے ہٹ کر وقت گزارنے کا ایک ذریعہ بن گیا ہے۔ ڈرامے کی کہانی ملک کے معروف میوزیکل گروپ جنون کے گرد گھومتی ہے اور اگر دو سطور میں کہانا ہی سنانا مقصود ہو تو با آسانی یہ کہا جاتا ہے کہ ''تلاش'' جنون گروپ کا ایک تشہیری ڈراما ہے جس میں اس گروپ کو موسیقی کی مشق کرتے، تفریح کرتے اور سلمان کو سارہ سے محبت کرتے دکھایا گیا ہے۔

کہانی کا آغاز میوزیکل گروپ کی موسیقی کی مشق سے ہوتا ہے۔ یہ مشق مختلف وقفوں اور مناظر کے بعد بدستور جاری رہتی ہے۔ ان کی انہی مشقوں کو دیکھنے کے لیے ان کے کچھ مداح ان سے ملنے بھی آتے ہیں۔ انہی مداحوں کے لیے مختلف صحافتی اداروں کے کارکن ان کا انٹرویو کرنے بھی آتے ہیں۔ سارہ ایسی ہی ایک صحافی ہے جو جنون گروپ کے لڑکوں کا انٹرویو کرنے آتی ہے۔ سلمان سارہ پر دل ہار جاتا ہے۔ سارہ اور سلمان کی ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ اقرار محبت ہوتا ہے پھر اچانک امریکا سے سارہ کا شوہر ملک واپس آ جاتا ہے۔ وہ سارہ کو پھر سے اپنانے کا خواہشمند ہے لیکن سارہ اب اس سے ہمیشہ کے لیے تعلق توڑ چکی ہے۔ ڈرامے

کے آخر میں سلمان اور بارہ ایک ہو جاتے ہیں۔

معروف ناموں کو آلہ کار بنا کر ناظرین کی توجہ حاصل کرنے اور مہنگے اشتہارات پانے کی بہترین مثال ''تلاش'' ہے۔ معروف شخصیات کو بالخصوص شوبز سے تعلق رکھنے والی شخصیات کو ٹیلی ویژن سکرین پر مختلف روپ میں دیکھنا ہمارے ناظرین پسند کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ علی عظمت، سلمان، ایلس براؤن جو جنون گروپ کے باعث عوام میں مقبولیت رکھتے تھے کو ڈرامے کے مرکزی کردار بنا کر پیش کر دیا گیا اور ڈراما ناظرین میں صرف اس لیے مقبول ہو گیا کہ اس میں یہ لڑکے مرکزی کردار تھے اور ناظرین کہانی سے زیادہ موسیقی سے ہٹ کر ان کی حرکات و سکنات دیکھنا چاہتے تھے۔

موضوعیت سے ہٹ کر ڈرامے کے اسلوب پر بات کی جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ انور مقصود کا ہلکا پھلکا شگفتہ طرز تکلم اور شیریں مزاح بہرحال قابل تحسین ہے۔ ذیلی مکالمے میں اس حقیقت کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

''(صبح کا منظر، سارہ، براؤن اور عالیہ تاش کھیل رہے ہیں جبکہ ان سے کچھ فاصلے پر علی اور سلمان بیٹھے گانے کی پریکٹس کر رہے ہیں)

سلمان: (ایک دم گٹار بجانا بند کر دیتا ہے) اگر بے سرا ہونے کی کوئی سزا ہوتی تو تجھے عمر قید ہو جاتا تھی علی عظمت۔

علی: (اسی انداز میں جواب دیتا ہے) اگر احمقوں کے سر پر سینگ ہوتے تو آپ بارہ سنگھے ہوتے۔

براؤن: (کچھ نہ سمجھتے ہوئے)

Whats that? Bara Singhay

علی: (سلمان سے) میں اس سے بہت تنگ آ گیا ہوں یار! ضروری ہے کہ ہر بات کا ترجمہ کیا جائے۔

عالیہ: Forget it, just play a game!

علی: (براؤن کو مخاطب کر کے) او بھائی آپ ادھر آرام سے تاش کھیلیں، لڑکیاں آپ سے جیت جیت کر آپ کا کباڑا کر دیں گی۔

براؤن: (ایک دفعہ پھر اسی انداز میں)

کباڑا!! What Kabara?

سلمان: (تنگ آ کر سر پر ہاتھ مارتا ہے) اُف............(سلمان سے مخاطب ہو کر) تجھے بھی یہی گٹار پلیئر ملا تھا پوری دنیا میں، ہمارے ساتھ بجانے کے لیے! او بھائی میں کہتا ہوں اسے سمجھا لے۔ اگر اب اس نے مجھ سے پوچھا نا کہ Whats this اور What that تو یہ گٹار میں اس کے سر پہ مار دوں گا اور تاروں سے اس کا ٹیٹوا دبا دوں گا اس کا میں۔ نہ ہو گا بانس، نہ بجے گی بانسری، ''کیا ہوتا ہے''، ''کیا ہوتا ہے'' (منہ بگاڑ کر گانے لگتا ہے) کورس میں ڈال دو نئے گانے کی۔

سلمان: یار! مہمان ہے ہمارا............

علی: (بات کاٹتے ہوئے) کہاں کا مہمان یار۔ عالیہ سے شادی

کرلی ہے، سیٹل ہو گیا ہے، اب کہاں کا مہمان ہے!

سلمان: ویسے ہم سے لاکھ درجہ بہتر ہے۔ ہماری زبان سیکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ باقی تو نہ سمجھتے ہیں نہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

علی: بھائی آپ کے اور میرے لیے نہیں۔ عالیہ کے لیے زبان سیکھنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

سلمان: جو بھی ہے۔ (سارہ کی طرف دیکھ کر آہستہ آواز میں) سارہ کے بارے میں تیرا کیا خیال ہے؟

علی: لڑکی تو مجھے آج تک کوئی بری نہیں لگی، ٹھیک ہے۔ ذہین ہے اور تھوڑی سی خوبصورت بھی ہے۔

سلمان: بہت خوبصورت (مسلسل سارہ کی طرف دیکھ رہا ہے) تو اندھا تو نہیں یار۔

علی: اندھا میں نہیں، آپ ہو گئے ہیں۔ وہ بھی عقل کے، آپ کو سارا اچھی لگتی ہے اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ وہ آپ سے شادی کر لے گی، اس کا باپ مان جائے گا۔ کیا سمجھتا ہو گا وہ تمہیں۔ ہو سکتا ہے وہ تمہیں معمولی سا میوزیشن سمجھتا ہوں۔

سلمان: اچھا بک بک بند کر، کبھی Serious بھی ہو جایا کر۔

علی: اچھا بھائی بات سن، اب Serious بات کرتے ہیں۔

اب دیکھ نا، میں نے تو سارہ کو کبھی اتنے غور سے دیکھا ہی
نہیں کہ میں اس کے بارے میں تجھے کوئی رائے دے
سکوں، سمجھ رہا ہے نا؟

سلمان: دیکھ یار، میں نے آج تک تیرے سے کوئی بات چھپائی ہے؟

علی: نہیں۔

سلمان: یار سارہ مجھے عام لڑکیوں سے بہت مختلف لگتی ہے۔ اور
میرا دل کہتا ہے مجھے یہ مایوس نہیں کرے گی۔

علی: او بھائی! گٹار بجاؤ گٹار۔ یہ کن چکروں میں پڑ گئے ہو
تم؟ ابھی تو بہت کچھ کرنا ہے ہمیں میوزک میں۔" (۲۱)

حسینہ معین کا تحریر کردہ کھیل "آنسو" ایلزے پروڈکشن کی پیشکش ہے جسے پی ٹی وی نے ۱۹۹۹ء کو پیش کیا۔ اس کی کہانی کا کم و بیش سارا کینوس سکاٹ لینڈ پر مشتمل ہے۔ ڈاکٹر احسان پاکستان میں سعدیہ نامی لڑکی سے شادی کرتا ہے۔ سعدیہ کا تعلق ایک متوسط گھرانے سے ہے جبکہ ڈاکٹر احسان ایک امیر آدمی ہے۔ شادی کے کچھ عرصہ بعد ڈاکٹر احسان سکاٹ لینڈ چلا جاتا ہے وہاں جا کر وہ ایک اور شادی کر لیتا ہے۔ کچھ عرصہ کے بعد ڈاکٹر احسان پاکستان آ کر یہ محسوس کرتے ہوئے کہ سعدیہ کے ساتھ اس کا گزارا ممکن نہیں، اسے طلاق دے دیتا ہے۔ سعدیہ اس کے بچے کی ماں بن چکی ہے اور وہ یہ برداشت نہیں کر سکتی کہ اس کا بچہ کسمپرسی کی حالت میں پلے اور ڈاکٹر احسان سکاٹ لینڈ میں اپنے بچوں کی پرورش ناز و نعم سے کرے۔ چنانچہ کہانی کے مطابق وہ کسی نہ کسی طرح سکاٹ لینڈ پہنچ جاتی ہے اور ڈاکٹر احسان کو تلاش کر کے چوری چھپے اس کی دوسری بیوی کے بچے کو اپنے ساتھ لے آتی ہے اور اپنا بچہ ڈاکٹر احسان کے گھر چھوڑ آتی ہے۔ ڈاکٹر احسان کے لیے یہ امر بہت حیران کن ہے کہ کوئی اپنا بچہ چھوڑ کر ان کا بچہ کیوں لے گیا۔ وہ اپنے بچے کی تلاش

کرتے ہیں لیکن بعد میں مایوس ہو کر بالآخر اسی بچے کو اپنا لیتے ہیں۔ یوں عالیان جو سعدیہ کا بیٹا ہے ڈاکٹر احسان کے ہاں پلنے لگتا ہے اور دانیال کی پرورش سعدیہ کرتی ہے۔ سعدیہ سکاٹ لینڈ میں ہی ایک ڈیپارٹمنٹل سٹور میں ملازمت کر لیتی ہے اور وقت گزرنے لگتا ہے۔

دوسری طرف سمیع جو کہ جاگیردار کا بیٹا ہے اور سکاٹ لینڈ میں تعلیم حاصل کرنے آیا ہے وہاں کی انگریز لڑکی صوفی سے شادی کر لیتا ہے۔ کچھ عرصہ اور سمیع ملک واپس آنا چاہتا ہے لیکن صوفی اپنا وطن نہیں چھوڑنا چاہتی لہٰذا وہ اپنی ایک بیٹی ایمان کو پاکستان لے آتا ہے اور ایشا کو صوفی کے پاس چھوڑ دیتا ہے۔

بیس سال کا عرصہ گزر جانے کے بعد دانیال عالیان اور ایشا ایک ہی یونیورسٹی میں پڑھتے ہیں۔ تینوں آپس میں اچھے دوست ہیں۔ عالیان اور دانیال دونوں ایشا کو پسند کرتے ہیں۔ ایک دن دانیال عالیان کو اپنے گھر مدعو کرتا ہے۔ سعدیہ کو عالیان بہت پسند آتا ہے۔ یوں دانیال کے گھر عالیان آنا جانا شروع کر دیتا ہے۔ کہانی میں ڈرامائی تغیر اس وقت آتا ہے جب سعدیہ کو یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ عالیان ڈاکٹر احسان کا بیٹا ہے گویا اب وہ دانیال کا دوست نہیں سعدیہ کا اپنا بیٹا ہے۔ سعدیہ کی ساری محبتیں دانیال سے منتقل ہو کر عالیان پر مرتکز ہو جاتی ہیں جو دانیال کے لیے ناقابل فہم ہے۔ ایک دن عالیان اپنے باپ کے کاغذات میں سے سعدیہ کی تصاویر اور خطوط دیکھ لیتا ہے یوں اس پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ اس کے باپ نے ایک اور شادی بھی کی تھی۔ عالیان کا اپنے باپ سے یہ سوال کہ وہ کس کا بیٹا ہے، ڈاکٹر احسان پر بجلی کی طرح گرتا ہے۔ وہ پہلے ہی ذہنی مریض ہو چکا ہے اور یہ دھچکا اسے قومے میں لے جاتا ہے۔

ادھر دانیال اپنی ماں سے ایشا کے رشتے کی بات کرتا ہے۔ سعدیہ ایشا کا رشتہ لینے کے لیے اس کے گھر جاتی ہے۔ دانیال اور ایشا کی بات طے ہو جاتی ہے۔ منگنی کا دن آ جاتا ہے۔ جبکہ ایشا دلی طور پر عالیان سے محبت کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ منگنی کی تقریب سے عین پہلے بیمار ہو جاتی ہے۔ عالیان اس کے کمرے میں جاتا ہے اور اسے ساری بات بتا دیتا ہے۔ دانیال یہ دیکھ کر ایشا اور عالیان تقریب میں نہیں آ ہے۔ ایشا

کے کمرے میں جاتا اور دونوں کی ساری گفتگو سن لیتا ہے۔ نتیجتاً تقریب میں آ کر دانیال منگنی کی انگوٹھی عالیان کو دے دیتا ہے کیونکہ اس کے خیال میں عالیان کو ایشا کی زیادہ ضرورت ہے۔

ڈراما سیریل ''آنسو'' پی ٹی وی ڈراما کی روایت سے بالکل مختلف ہے۔ واضح طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ ڈرامے کا گلیمر بڑھانے کے لیے کہانی سکاٹ لینڈ میں فلمائی گئی ہے۔ ورنہ یہ تمام تر واقعات پاکستان میں بھی وقوع پذیر ہو سکتے تھے۔ پلک جھپکنے میں بیس سال گزرنے کا سقم اس پرائیویٹ پروڈکشن میں بھی پایا جاتا ہے۔ نیز پی ٹی وی کی روایات کے برعکس طویل انگریزی مکالمات جابجا پاکستانی ناخواندہ ناظر کو پریشان کرتے ہیں۔ پی ٹی وی کی یہ روایت رہی ہے کہ یا تو انگریز بھی ٹوٹی پھوٹی اردو میں بات کرتے ہیں یا انگریزوں کے مکالمات کو حتی المقدور مختصر کر دیا جاتا ہے۔ لیکن اس ڈرامے میں دونوں میں سے کوئی ایک صورت بھی اختیار نہیں کی گئی۔ طویل انگریزی مکالمات کی ایک مثال نمونے کے طور پر پیش کی جارہی ہے:

''سمیع: (بینچ پر بیٹھتے ہوئے)

So ..... This is the end of our university.

صوفی: Hmmm .... The golden life.

سمیع: Tell me Sophie,Are you felling sad?

صوفی: Sad? .... Why should I be sad? I've a beautiful life ahead of me, isn't so?

سمیع: I promise!

صوفی: I think you should meet my parents.

سمیع: Thats great! When?

صوفی: Tomorrow night, may be for dinner, you think!

سمیع: Ya, thats great. Tell me something about your parents.

صوفی: My parents! what can I tell you about my parents.

They are the swettest, kindest of whole the world.

سمیع: You know what I am going to do? I am gonna sit infront of your father and gonna ask for your and.

صوفی: (ہنستے ہوئے) Gonna knee down infront of my father? That's not the way to ask his permission Samee, may be you can ask my

permission like that, not my

father.

سمیع: Okay, so Sophie, will you accept

me?

صوفی: Do I have another choice? if no

then I will

(ہنستی ہے)"(۲۲)

ایسے میں انگریزی سے نابلد ناظرین کو مکالمہ سمجھنے کے لیے نیچے چلنے والی ترجمہ کی پٹی پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔

اسی طرح یہ بات بھی نہ صرف پی ٹی وی ڈرامے کی روایت کے خلاف ہے بلکہ ہمارے معاشرتی مزاج سے بھی اس کا کوئی تعلق نہیں کہ صوفی اپنی ماں کو آ کر بتاتی ہے کہ اس کی منگنی ہوگئی ہے اور اس کی ماں اس پر ناراض ہونے کی بجائے خوشی کا اظہار کرتی ہے۔ ذیلی مکالمہ دیکھیے:

"صوفی بہت خوش ہے۔ گھر میں اس کی ماں میز پر پھول

سجا رہی ہے۔ صوفی گھر داخل ہوتی ہے)

صوفی: (اونچی آواز میں) Mama! Where are

you? Where are you? (ماں پر نظر پڑتے

ہی اس سے جا کر لپٹ جاتی ہے)

ممی: (اسے پیچھے کرتے ہوئے) Don't do that.

صوفی: (اسی انداز میں) Neve mind, I am really

happy, so happy.

ممی: Well, I can see that, tell me, what about it?

صوفی: Thats what I am engaged.

ممی: (خوشی سے) O, thats wonderful, who is the lucky man?

صوفی: (سوالیہ انداز میں) He is tall, dark and handsome.

ممی: Ooh! Prince charming

صوفی: Yes, and much more. He wants to come to dinner tommorow night, he wants to ask dady's permission to marry me?

ممی: Come and talk to dady, he will be so happy.

(دونوں منظر سے نکل جاتی ہیں)"(۲۳)

ان مناظر کو مشرقی تہذیب میں بلاشبہ اخلاق باختہ تصور کیا جاتا ہے جبکہ پی ٹی وی مشرقی روایات کا امین ہونے کا دعویدار ہے۔

حسینہ معین کا تحریر کردہ ایک اور کھیل "دی کاسل ایک امید" ۲۰۰۱ء میں پی ٹی وی سے ٹیلی کاسٹ کیا گیا۔

''آنسو'' کی طرح یہ کھیل بھی الیزے پروڈکشن نے پیش کیا۔ یہ کھیل ہمارے سامنے ہمارے معاشرے کا مادہ پرستانہ رویہ لاتا ہے جس کے تحت ہم اپنے رشتہ داروں کی دولت پر نظر رکھتے ہیں۔

فواد علی سیّد پاکستانی نژاد سکاٹش شہری ہے۔ جس نے وہاں کے ایک لارڈ کی بیٹی سے شادی کی اور اس کی وفات کے بعد اس کے تاریخی قلعے اور کاروبار کا تن تنہا وارث ہے۔ ڈرامے کے آغاز میں یہ وائس اوور سنایا جاتا ہے۔

''کوئی چاہ چاہے، کوئی آہ چاہے
کوئی دھن جیتے، کوئی من جیتے

دی کاسل، سکاٹ لینڈ ۱۴۰۰ء، بعض عمارتیں اپنی تاریخ میں ناقابل یقین اور ناقابل فراموش حقائق سمیٹے ہوتی ہیں۔ یہ کاسل بھی انہی میں سے ایک ہے۔ سن ۱۴۰۰ء سے اب تک کئی لارڈز یہاں اپنی زندگی کے دلکش اور دل شکن لمحات گزار چکے ہیں۔ یہ کاسل ماضی میں بھی جنگوں اور محبت کا مرکز رہا ہے اور آج بھی یہاں وہی کشمکش جاری ہے۔ صرف چہرے بدل گئے ہیں۔ یہاں کئی بادشاہ رہے، چھپے، گزر گئے۔ آخری لارڈ کی اکلوتی بیٹی مورین نے فواد علی سیّد سے شادی کی تھی۔ یوں فواد علی سیّد لارڈ کی ساری جائیداد کے مالک ہوئے۔ کہتے ہیں اس کاسل میں ایک بڑا خزانہ بھی چھپا ہوا ہے جسے بادشاہ نے خاموشی سے دفنا دیا تھا اور اسے مختلف ادوار میں تلاش کرنے کی کوشش بھی کی گئی لیکن وہ نہ ملا۔'' (۲۴)

اس وائس اوور سے یہ تاثر پڑتا ہے کہ شاید یہ ڈراما سکاٹ لینڈ کے اس تاریخی قلعے کی کہانی ہے لیکن حسینہ معین اس خیال کی نفی کرتے ہوئے کہتی ہیں:

''فواد علی سیّد کا کردار فرضی نوعیت کا ہے اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کی زندگی

کی مشابہت ادھر کے کسی لارڈ سے ہو سکتی ہے لیکن یہ حقیقی نہیں ہے۔'' (۲۵)

فواد اکیلا اس قلعے میں رہتا ہے۔ اس کا بیٹا ایک ٹریننگ پر گیا ہے اور وہاں وہ ایک لڑکی سے شادی کر لیتا ہے۔ وہ شادی کی اطلاع اپنے باپ کو دیتا ہے جو پہلے تو اس پر برہمی کا اظہار کرتا ہے لیکن بعدازاں بیٹے کی محبت سے مغلوب ہو کر اسے واپس آنے کو کہتا ہے:

''(فواد علی سید صبح کے وقت لان میں بیٹھا اخبار پڑھ رہا ہے کہ فون بجتا ہے)

فواد: (کچھ سوچتے ہوئے فون اٹھاتا ہے) ہاں بیٹا بولو! (وقفہ) مجھے بہت سی باتوں کا پتہ چل جاتا ہے (وقفہ) اب مجھے احساس ہو رہا ہے کہ میں نے غلطی کی ہے تمہیں چھ مہینے کے لیے ٹریننگ پر بھیجنے کی (کچھ لمحے توقف کے بعد) I miss you۔

عدیل: I miss you too۔ (جھجکتے ہوئے) ڈیڈی! آپ کو ایک خاص خبر سنانا تھی۔ پہلے میں نے سوچا تھا کہ آ کر بتاؤں گا لیکن......ابھی بتا رہا ہوں۔

فواد: بس اب زیادہ سسپنس پیدا کرنے کی ضرورت نہیں، بات بتاؤ کیا ہے؟

عدیل: (رک رک کر بولتا ہے) ڈیڈی......ہوا یہ کہ میں نے...... میں نے شادی کر لی۔

فواد: (پریشان ہوتے ہوئے) کیا کر لی؟

عدیل: وہ ڈیڈی...... وہ جو شادی ہوئی ہے نا...... وہ کر لی ہے۔

(فواد ایک لمبا سانس لیتا ہے)

(عدیل بات جاری رکھتے ہوئے) میں مذاق نہیں کر رہا ہوں، میں نے واقعی شادی کر لی ہے۔ دیکھئے ہماری پسند ایک جیسی ہے نا، مجھے اچھی لگی تھی اور...... آپ کو بھی اچھی لگے گی۔

فواد: تم نے مجھے بتائے بغیر شادی کر لی؟

عدیل: جی ڈیڈی! اب بتا رہا ہوں۔

فواد: دِس از ناٹ فیئر! (غصے سے) دِس از ناٹ فیر عدیل!

(غصے سے فون بند کر دیتا ہے)

(فواد خود عدیل کو فون کرتا ہے)

عدیل: (ریسیور اٹھا کر) ہیلو!

فواد: ہیلو عدیل! آئی ایم سوری بیٹا (توقف کے بعد) بیٹا تم نے مجھے یہ نہیں بتایا کہ لڑکی کیسی ہے؟

عدیل: (اچانک بولتا ہے) ہاں!............ جی۔

فواد: اچھا خیر چھوڑو! زیادہ باتیں مت کرو، یہ بتاؤ واپس کب آ رہے ہو۔ میں اب زیادہ دیر انتظار نہیں کر سکتا تمہارا۔

عدیل: جی!

فواد: گڈ۔

عدیل: او۔کے ڈیڈی۔

(فون رکھتا ہے)"(۲۶)

رات کے وقت فواد خواب دیکھتا ہے کہ اس کا بیٹا اور بہو کار کے ایک حادثے میں ہلاک ہو گئے ہیں۔صبح کے وقت اسے یہی خبر ملتی ہے۔گویا اس کا خواب سچ ہو جاتا ہے۔ بیٹے کی وفات کی تاب نہ لاتے ہوئے وہ بیمار پڑ جاتا ہے اور اس کے وکیل سکاٹ لینڈ کے قوانین کے مطابق اسے ایک نئی وصیت تیار کرنے کو کہتے ہیں۔ کیونکہ اس کی ناگہانی موت کی صورت میں تمام تر دولت اور جائیداد حکومتی تحویل میں جا سکتی ہے۔فواد کو اس سلسلے میں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔لہٰذا وہ وکلاء سے یہ کہہ دیتا ہے کہ وہ جو چاہیں کر لیں۔ چنانچہ وکیل پاکستان میں مقیم اس کے رشتہ داروں کو سارے حالات لکھ کر بھیج دیتے ہیں اور قریبی رشتہ داروں کو سکاٹ لینڈ آنے کی دعوت دیتے ہیں۔ یوں فواد کے وہ رشتہ دار جو تیس بتی سسال سے اس کے رابطے میں نہیں تھے اس کے رابطے میں آ جاتے ہیں۔ باقی ماندہ کہانی ان رشتہ داروں کی آپسی چپقلش اور نوجوانوں کی رومانوی داستانوں پر مشتمل ہے۔

کہانی کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ کہانی غیر فطری نوعیت کی ہے۔ جسے پیش کاروں نے زبردستی جوڑنے کی کوشش کی ہے۔حسینہ معین اس امر کی نشاندہی کرتے ہوئے خود کہتی ہیں:

"اس ڈرامے کی کہانی کا مرکزی خیال ذوالفقار شیخ کی تخلیق تھا۔ اس میں بہت سے جھول تھے جنہیں میں نے دور کیا اور ہدایت کاروں کو منا بھی لیا۔لیکن اس کے باوجود سچی بات ہے کہ ڈرامے کی کہانی کمزور ہے۔"(۲۷)

ڈراما نگار کے اس بیان کے بعد راقم الحروف کو کچھ کہنے کی ضرورت نہیں رہتی۔تاہم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس ڈرامے تک پہنچتے پہنچتے پی ٹی وی اپنی روایات سے بالکل ہٹ چکا تھا۔ ڈراما سیریل "آنسو" میں صوفی کی بے باکی کا تو یہ عذر پیش کیا جا سکتا ہے کہ وہ مغربی تہذیب سے تعلق رکھنے والی ایک لڑکی تھی لہٰذا

اس نے بغیر کسی ہچکچاہٹ کے اپنی ماں کو یہ اطلاع دے دی کہ اس کی منگنی ہو گئی ہے لیکن فواد علی سید اور اس کا بیٹا عدیل تو بہر حال مشرقی تہذیب سے تعلق رکھتے تھے۔ ایسے میں عدیل کا ٹیلی فون پر باپ کو اپنی شادی کی اطلاع دینا اور باپ کا بغیر کسی سرزنش کے اسے واپس آنے کو کہنا، مشرقی روایات سے بالکل متصادم ہے اور ایسے مناظر کا دکھایا جانا ہمارے معاشرے کے کمزور اذہان کے لیے کسی طور مثبت پیش نہیں کیا جا سکتا۔

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ پی ٹی وی پر ''غلام گردش''، ''محبتیں''، ''مہندی''، ''آن''، ''پراندہ''، ''سپنوں کی دہلیز''، ''لنڈا بازار''، ''بوٹا فرام ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اور ایسے دیگر ڈرامے پیش کیے گئے جو پرائیویٹ پروڈکشن ہاؤس سے خریدے گئے تھے۔ STN اور PTV کے پرائیویٹ پروڈکشن کے ڈراموں کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت ہمارے سامنے آتی ہے کہ نجی شعبے کا دروازہ کھول کر دراصل ٹیلی ویژن پر وہ رستہ کھولا گیا تھا جس پر حکومتی پالیسی کے تحت چلنا ممکن نہ تھا۔ روشن خیالی کے نام پر ناظرین کو آزاد روی کی ایسی کھوکھلی ترغیب دی گئی جو نہ کلیتاً مغربی تقلید تھی اور نہ مشرقی جدیدیت۔ پی ٹی وی ڈراما کی روایت خالصتاً ایک ادبی روایت تھی۔ اسی طرح پی ٹی وی کے ڈراموں میں اس بنیادی حقیقت کو ہمیشہ مدنظر رکھا جاتا تھا کہ جو کچھ بھی پیش کیا جائے اس میں مثبت روایات کے ساتھ ساتھ اخلاقی تعلیمات کا پرچار بھی ممکن ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے ڈرامے جو پی ٹی وی پر پیش نہیں کیے جا سکتے تھے STN پر پیش کیے گئے۔

> ''ستارہ اور مہرالنساء'' میں نے پی ٹی وی کے لیے لکھا تھا لیکن پی ٹی وی والوں کا یہ کہنا تھا کہ وہ لڑکی لڑکے کی دوستی نہیں دکھا سکتے۔ میرے ڈرامے کا خمیر ہی ستارہ، مہرالنساء اور رامز کی دوستی سے اٹھا تھا۔ لہٰذا پی ٹی وی والوں نے یہ ڈراما ریجیکٹ کر دیا۔'' (۲۸)

دوسری طرف STN خالصتاً ایک تجارتی ادارہ تھا لہٰذا وہاں سے یہ ڈرامہ پیش کر دیا گیا۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک چینل معاشرتی اقدار سے متصادم ہونے کے سبب ایک ڈراما پیش نہیں کرتا تو دوسرا چینل اسی معاشرے کے لیے ڈرامے کو قابل نشر تصور کیوں کر لیتا ہے؟ اس کا سادہ سا جواب یہی ہے کہ دوسرے

چینل کے لیے اقدار اتنی اہم تھیں ہی نہیں۔

بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ جلد ہی پی ٹی وی نے بھی اس روش کو اپنا لیا۔ علیزے پروڈکشن کے کھیل ''دیش پردیس''، ''آنسو'' اور ''کاسل ایک امید'' نیز جنون گروپ کا ڈراما...... اس روش کی بدترین مثالیں ہیں۔ تلاش کے عامیانہ پن کا اندازہ تو اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ڈراما نگار سے خود سے منسوب ہی نہیں کرنا چاہتا۔ انور مقصود سے ''تلاش'' کے متعلق بات کی گئی تو انہوں نے کہا ''تلاش'' میں نے نہیں لکھا کسی اور نے لکھا ہے۔ میں نہیں جانتا اس کا مصنف کون ہے۔ بہرحال یہ ڈراما میرا نہیں ہے۔ حالانکہ ''تلاش'' کے کریڈٹس پر واضح طور پر لکھا ہے:

"Written By:

Anwar Maqsood"

حالات جب اس قدر دگرگوں ہو جائیں کہ ڈراما نگار اپنی تحریروں کو خود سے منسوب ہی نہ کرنا چاہیں تو معیار کی پستی کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ۹۰ء کی دہائی میں پرائیویٹ پروڈکشن کا تجربہ ٹیلی ویژن ڈراما کے لیے منصفی ثابت ہوا۔ تاہم یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ تجربہ کلیتاً منفی تھا۔ STN کے کھیل ''چاند گرہن''، ''کشکول'' اور ''دشت'' جبکہ پی ٹی وی کے ڈرامے ''لنڈا بازار''، ''غلام گردش'' اور ''اڑان'' وغیرہ نجی پروڈکشن کے معیاری ڈراموں کی مثالیں ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ فاروق ضمیر۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۹ مارچ ۲۰۰۸ء)

۲۔ ایضاً

۳۔ انور سجاد، ڈاکٹر۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۱ دسمبر ۲۰۰۷ء)

۴۔ Televiewers - Daily Pakistan Times., 5th April 1991

۵۔ محمد شاہد۔ ٹیلی ویژن ڈراما کے مندرجات تبدیل کرنے میں پرائیویٹ پروڈکشن کا کردار (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، ۲۰۰۱ء)

۶۔ Televiewers - Daily Pakistan Times - 6th November 1992.

۷۔ انور سجاد، ڈاکٹر۔ "سنگدل" مشمولہ: سورج کو ذرا دیکھ (لاہور: مکتبہء عالیہ، ۱۹۹۴ء)، ص ۲۸

۸۔ انور سجاد، ڈاکٹر۔ "ترش، تلخ، شیریں"، مشمولہ سورج کو ذرا دیکھ ص ۱۷۸

۹۔ انور سجاد، ڈاکٹر۔ "گونائی"، مشمولہ: سورج کو ذرا دیکھ ص ۵۶

۱۰۔ انور سجاد، ڈاکٹر۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۱ دسمبر ۲۰۰۷ء)

۱۱۔ احمد بخش۔ یونس جاوید اور اصغر ندیم سیّد کے اردو ٹی وی ڈراموں کا تنقیدی جائزہ (ملتان: مملوکہ بہاء الدین زکریا یونیورسٹی لائبریری، ۱۹)، ص ۱۸۴

۱۲۔ اصغر ندیم سیّد۔ چاند گرہن (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)، ص ۶۴

۱۳۔ ایضاً، ص ۹۲

۱۴۔ مُنّو بھائی۔ دشت (سکرپٹ) (لاہور: مملوکہ مُنّو بھائی)

۱۵۔ ایضاً

۱۶۔ حمید کاشمیری۔ کشکول (سکرپٹ) (اسلام آباد: مملوکہ تاجدار عالم)

۱۷۔ ایضاً

۱۸۔ کاشف محمود۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۳ مارچ ۲۰۰۸ء)

۱۹۔ مُنّو بھائی۔ آشیانہ (سکرپٹ)؛ (لاہور: مملوکہ مُنّو بھائی)

۲۰۔ انور مقصود۔ تلاش (سکرپٹ)؛ (کراچی: مملوکہ عتیقہ اوڈھو)

۲۱۔ حسینہ معین۔ آنسو (سکرپٹ)؛ (کراچی: مملوکہ الیزے پروڈکشن)

۲۲۔ ایضاً

۲۳۔ حسینہ معین۔ دی کاسل ایک امید (سکرپٹ)؛ (کراچی: مملوکہ الیزے پروڈکشن)

۲۴۔ حسینہ معین۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۲۵۔ حسینہ معین۔ دی کاسل ایک امید (سکرپٹ) (کراچی: مملوکہ الیزے پروڈکشن)

۲۶۔ حسینہ معین۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۲۷۔ حسینہ معین۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۱۳ اپریل ۲۰۰۷ء)

باب نہم

ٹیلی ویژن ڈراما

ماضی، حال اور مستقبل

باب نہم:

ٹیلی ویژن ڈراما...... ماضی، حال اور مستقبل

حضرت انسان نے طبع حساس کی تسکین کے لیے لفظوں کے انتخاب کا فن سیکھا تو ادب کا آغاز ہوا۔ تخلیقیت کی چاشنی، متخیلہ کی بھاپ اور تنقید کی بھٹی سے پک کر نکلنے والی تحریر ادب پارہ کہلائی۔ یہ تحریر چاہتے نہ چاہتے، شعوری اور غیر شعوری اور معلوم اور نامعلوم سطح پر اپنے اردگرد کے ماحول سے جڑی ہوئی تھی۔ ڈوبتے سورج، طلوع ہوتے چاند، بجھتے ستاروں، کھلتے ہوئے پھولوں، موت کے گھاٹ اترتے انسانوں، آنکھ کھولتے شیر خواروں، ٹوٹتی ہوئی آرزوؤں اور بنتے بکھرتے خوابوں سے ہٹ کر ادیب لکھے بھی تو کیا لکھے؟ کیونکہ وہ ماحول اور معاشرے سے جڑا ہوا ہے۔ معاشرتی اقدار و روایات اور ماحول کی محبوث خزاں اور معتبر بہار سے تہی دامن ہونا اس کے لیے ممکن نہیں کیونکہ کرۂ ارض کے ماحول سے باہر اس نے آج تک قدم نہیں رکھا اور معاشرے سے ہٹ کر زندہ رہنے والے انسان کو ارسطو بھوت پریت تو سمجھتا ہے، انسان کہنے کی اجازت نہیں دیتا۔ گویا ہر دو حوالوں سے ادیب معاشرے اور ماحول سے جڑا ہوا ہے بعین ہی اس کا ادب بھی۔ یہ تو ممکن ہے کہ کوئی ادیب اپنے معاشرے کی مروّجہ روایات اور ماحول کی اخلاقیات کے برخلاف لکھے اور اپنے ماحول اور معاشرے پر تنقید کرے لیکن اپنے معاشرے سے کٹنا اس کے لیے ممکن نہیں۔

مذکورہ صورت میں ادب معاشرے پر اثر انداز ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح بسا اوقات ادب اپنے ماحول کی عکاسی کرتے ہوئے اپنے معاشرے کے عام مذاق کی ترجمانی کرتا ہے۔ ایسی صورت میں معاشرہ ادب کو متاثر کرتا ہے۔ دنیائے تنقید کے اوّلین نقاد افلاطون نے جب ''فن'' کو ''نقالی'' قرار دیا تھا تو

دراصل اس کا مطلب بھی یہی تھا کہ ادب معاشرے ہی کی عکاسی کرتا ہے اور جب ارسطو نے یہ کہا تھا کہ فنکار چیزوں کو اس طرح پیش کرتا ہے جیسی وہ تھیں، ہیں یا ہونی چاہئیں تو اس تصور میں وہ ادب کے معاشرے سے متاثر ہونے اور معاشرے کے ادب سے متاثر ہونے، دونوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

اردو تنقید کے ارسطو مولانا الطاف حسین حآلی نے بھی مقدمہ شعر و شاعری میں انہی عوامل کی نشاندہی کی:

> ''قاعدہ ہے کہ جس قدر سوسائٹی کے خیالات، اس کی آرائیں، اس کی عادتیں، اس کا میلان اور مذاق بدلتا ہے، اسی قدر شعر کی حالت بدلتی رہتی ہے اور یہ تبدیلی بالکل بے ارادہ معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ سوسائٹی کی حالت کو دیکھ کر شاعر قصداً اپنا رنگ نہیں بدلتا بلکہ سوسائٹی کے ساتھ وہ خود بخود بدلتا چلا جاتا ہے۔''(۱)

مولانا حآلی کا منقولہ بیان اس بات پر دال ہے کہ ادب معاشرے سے متاثر ہوتا ہے۔ معاشرہ ادیب پر یہ متاثر کن عمل اس قدر غیر محسوس انداز میں کرتا ہے کہ ادیب شعوری طور اس کا احساس بھی نہیں کر پاتا۔

اردو ڈرامے کی اندر سبھائی روایت اسی حقیقت کی عکاس ہے جس میں معاشرے کے مذاق کے مطابق ادیب اور فن کار ایک خاص نوع کا ڈرامہ پیش کرنے پر مجبور تھے کیونکہ اس وقت کا معاشرتی مذاق اس کی نس نس میں رواں تھا۔ میلکم براڈبری کا ذیلی بیان ادب اور ادیب کی مذکورہ کٹھ پتلی حیثیت سے قدرے مختلف صورت سامنے لاتا ہے:

> ''ادب معاشرہ کے متعدد گہرے معانی کو مرتب کر کے انہیں منور کرتا ہے اس لیے یہ بھی معاشرہ سے متعلق نظر آنے کے ساتھ ساتھ ایک

معاشرتی ادارہ کی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ یہ فن کارانہ تخلیقات
اور اقدار کا ایسا نقطہء اتصال ہے جو تخلیق کاروں اور قارئین میں ہم
آہنگی کا باعث بنتا ہے۔ یہ معاشرتی ابلاغ کا ایک خاص انداز بھی
ہے اور ہماری ذہنی جستجو اور تخیل کا براہ راست اظہار بھی قرار پاتا
ہے۔"(۲)

"گہرے معانی کو منور" کر کے "مرتب" کرنے کا عمل اس بات کا غماز ہے کہ ادب معاشرتی موضوعات کو لے کر تخلیقیت، قوت متخیلہ اور ذہنی جستجو سے معاشرتی تبدیلی کا باعث بھی بنتا ہے۔

گویا ادب معاشرے سے متاثر بھی ہوتا ہے اور اسے متاثر بھی کرتا ہے۔ ادب کے انہی دو رویہ اوصاف نے مختلف ادبی نظریات کو جنم دیا۔ ادبیات عالم لفظی آرائش، تصنع اور شاہی محلات سے نکلے تو رومانیت کی رنگا رنگی میں کھو گئے۔ یہ ادب کے کلاسیکی نظریے سے رومانوی نظریئے کی طرف تغیر تھا جو سماجی و عمرانی علوم کے فروغ کے ساتھ مارکسی دھارے کی طرف نکل گیا۔ دنیائے ادب کے یہ مختلف نظریات بہر صورت معاشرے یا معاشرے کے کسی نہ کسی طبقے سے جڑے ہوئے تھے۔ یہ سلسلہ محض شاعری تک محدود نہیں تھا بلکہ افسانوی ادب اس سلسلہ میں شاعری سے بھی آگے تھا۔ قدیم یونانی اور سنسکرت ڈرامے اسی سبب سے اپنے دور کی معاشرتی روایات کی متحرک تصویریں تھے۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں اردو ڈرامے کا آغاز بھی انہی حقائق کا آئینہ دار ہے۔ اگر انیسویں صدی کے نصف آخر کا اردو ڈرامہ رقص اور کھیل تماشوں سے بھرپور ہے تو صرف اس لیے کہ اس وقت کا ذوق ہی یہی تھا۔ اگر احسن لکھنوی، بیتاب بنارسی اور بالخصوص آغا حشر کے ہاں اصلاحی صورتیں نظر آتی ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ رقص و سرود اور عشق و محبت کی دھنک رنگی بار بار کی دوہرائی سے یکسانیت کا شکار ہو گئی۔ بیسویں صدی میں سنجیدہ ادبی ڈراموں کی تخلیق ہوئی تو اس سبب سے کہ اس وقت انگریزی علوم تک

ہندوستانیوں کی رسائی ہو چکی تھی اور نا صرف مغربی علوم کے مطالعے سے اس دور کے ڈرامہ نگاروں کی نظر وسیع ہوئی تھی بلکہ معاشرہ بھی مشرق و مغرب کے اختلاط کے باعث ادیبوں کے نئے موضوعات کو سمجھنے کے قابل ہو گیا تھا۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل تک ادب اور معاشرتی اقدار دونوں کسی حد تک مغرب زدہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے پاؤں پر کھڑے ہو گئے تھے کیونکہ ابتدائی خمار اتر چکا تھا۔

اردو ڈرامے کی روایت میں ٹی وی کے کردار پر مجموعی بحث کرتے وقت ادب اور معاشرے کے مذکورہ تعلق کو بالعموم اور ڈرامے کے ارتقاء کو بالخصوص مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ ٹیلی ویژن کی آمد تک اردو ڈرامہ میں تھیٹر کی روایت خاصی پرانی ہو چکی تھی۔ نیز ادبی ڈراموں کی تحریر ریڈیو کی ایجاد اور فلمی صنعت کے متعارف ہو جانے سے اردو ڈرامہ بہت سے ایسے طریقہ ہائے کار سے آشنا ہو چکا تھا جو اس سے قبل ادیبوں اور پیش کاروں کے تجربے میں نہ آئے تھے۔ ۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کے قیام سے اردو ڈرامے میں نئے امکانات ظہور پذیر ہوئے۔

بعض اعتبارات سے یہ ایک نیا آغاز تھا۔ ڈرامہ نے سٹیج کی تکنیک اور باریکیوں کو سمجھنے میں ایک عرصہ لیا تھا۔ اب ڈرامہ نگاروں کے سامنے ٹی وی کی نئی تکنیکیں تھیں۔ تاہم ٹیلی ویژن پروڈیوسر اور لکھاری پارسی عہد کے تھیٹر مالکان اور منشیوں سے بہت مختلف تھے۔ پارسیوں کا بنیادی مقصد پیسے کمانا تھا۔ جب کہ پاکستان ٹیلی ویژن سرکاری اخراجات کے سہارے چلتا تھا۔ پارسی تھیٹر کے منشی ڈرامے کے فن سے کما حقہ آشنا نہ تھے جبکہ ٹی وی ڈراما کے مصنفین تھیٹر اور ریڈیو سے گزر کر کافی حد تک ڈرامے کے فن سے آگاہ ہو چکے تھے۔ اس کے باوجود نئے انداز، تربیت کی کمی اور محدود سہولیات نے ابتدائی ٹی وی ڈرامے کے معیار کو بہت متاثر کیا۔

پاکستان ٹیلی ویژن سکرین پر پیش ہونے والا پہلا ڈرامہ نجمہ فاروقی کا ''نذرانہ'' ہے۔ نجمہ فاروقی باقاعدہ ڈرامہ نگار نہ تھیں بلکہ گھریلو خاتون تھیں اور وقتاً فوقتاً شوقیہ طور پر کہانیاں لکھا کرتیں۔ یہی وجہ ہے کہ

اس میں کہانی ڈرامائیت سے زیادہ ہے۔(۳)

قابل غور بات یہ ہے کہ ''رادھا کنہیا'' اور ''اندرسبھا'' کو بھی اردو کا پہلا ڈرامہ تصور کیا جاتا ہے اور ''نذرانہ'' بھی ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والا پہلا اردو ڈراما ہے۔ لیکن ''نذرانہ'' اور مذکورہ ڈراموں میں بہت زیادہ فرق اس بنا پر ہے کہ اوّل الذکر ڈرامے بادشاہ کی تفریح و تسکین کے لیے پیش کیے گئے تھے جبکہ آخر الذکر ڈرامہ اخلاقی اقدار کو مدنظر رکھتے ہوئے عوامی تفریح کے لیے پیش کیا گیا تھا۔ اختصاصی اور عوامی پہلوؤں کا یہی فرق ٹی وی ڈرامے کی سبک ترقی کا پہلا سبب ہے۔ ٹی وی پر پیش کیے جانے والے ڈرامے عوام کے لیے تھے لہٰذا ان میں معاشرتی زندگی کی روح کا ہونا لازم تھا۔ اسی روح نے ٹی وی ڈرامے کو زندہ و جاوید کیا۔ ڈرامے کی روایت میں ٹی وی کے کردار پر بات کرنے کا پہلا اہم ترین نقطہ ہی یہی ہے کہ ٹیلی ویژن پر ڈرامے کو ہمیشہ مقصدیت کے تناظر میں دیکھا گیا جو اردو ڈرامے کی روایت کے پہلے پچاس ساٹھ سالوں میں کم و بیش مفقود تھی۔ جبکہ ٹی وی کا پہلا ڈرامہ ''نذرانہ'' فنی اعتبار سے کم زور ہونے کے باوجود اس حوالے سے ایک اچھی مثال تھی۔ یوں اس پیش کش سے اردو ڈراما ٹیلی ویژن سکرین کی ایک نئی دنیا میں داخل ہوا جو دیکھنے میں تو مختصر سی تھی لیکن حقیقت میں اس قدر پھیلی ہوئی تھی کہ اس کے توسط سے ڈراما اتنے ناظرین تک پہنچ گیا جتنا تھیٹر کے دور میں ممکن ہی نہ تھا۔ ایک شماریاتی جائزے سے پتہ چلتا ہے کہ ۱۹۶۴ء میں تقریباً ڈیڑھ لاکھ افراد ٹی وی کے ناظر تھے۔ اس امر کی نشاندہی کرتے ہوئے الطاف گوہر لکھتے ہیں:

> "Television has reached over 15 thousand homes, on a very conservative basis, the viewership is estimated at 10 persons per set. Therefore, in Lahore and Dacca together over 150,000 people watch television six nights a week."(۴)

ڈرامے کی روایت میں ناظرین کا یہ بے مثل اضافہ ٹی وی کی ہی دین ہے۔ فنی اعتبار سے بات کی

جائے تو نجمہ فاروقی کا ''نذرانہ''، ڈاکٹر انور سجاد کا ''رس ملائی'' اور اعجاز میر کا ''کالا پتھر'' ٹیلی ویژن پر پیش کیے گئے ڈراموں کی ابتدائی مثالیں ہیں۔ جنہیں راقم کے خیال میں فن کی کسوٹی پر نہیں پرکھنا چاہیے بلکہ ڈرامے کی روایت میں اضافے کی ایک ایسی پرخلوص کاوش کے تناظر میں دیکھنا چاہیے جو سہولیات کی عدم موجودگی کے باوجود اپنے آپ میں ناقابل فراموش ہیں۔

ٹیلی ویژن ڈرامہ نے ترقی کا سفر بہت تیزی سے طے کیا۔ مذکورہ انفرادی کھیلوں کے فوراً بعد اشفاق احمد نے ''یقین نہیں آتا'' کے نام سے پاکستان ٹیلی ویژن کی پہلی سیریز لکھی۔ ریڈیو کی ڈرامائی تاریخ میں ڈرامہ سیریز پیش کی جاتی تھی لیکن سمعی اور بصری دونوں ذرائع کے استعمال کے ساتھ یہ پہلی کوشش تھی۔ ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ کی عدم موجودگی میں فنکاروں نے کرداروں کو کس طرح نبھایا ہوگا؟ مصنف نے محدود سہولیات کو مدنظر رکھتے ہوئے کہانی سے انصاف کس طرح کیا ہوگا؟ ایسے بہت سے سوال آج نصف صدی بعد تشکیکی اذہان صرف اٹھا سکتے ہیں لیکن اس وقت کے فنکاروں نے ایسا کر دکھایا اور خوب کر دکھایا۔ باعتبارِ مصنف اشفاق احمد خود اس ڈرامے کو افسانہ، ڈرامہ اور فیچر کے درمیان کی کوئی صورت کہتے ہیں۔ تاہم راقم کے خیال میں اگر اردو افسانہ کی تاریخ میں سجاد حیدر یلدرم کے انشائیہ زدہ افسانے، افسانے ہو سکتے ہیں تو مذکورہ مبینہ پیشکش کو بھی ڈراما مانا جا سکتا ہے۔

۱۹۶۵ء میں ٹیلی ویژن کے زیر اثر اردو ڈرامے نے ایک اور مرحلہ بھی طے کیا اور وہ یہ تھا کہ اردو میں مزاحیہ ڈراموں کا آغاز ہوا۔ واضح رہے کہ یہاں یہ کہنا مقصود نہیں کہ اردو ڈرامے کی روایت میں طنز و مزاح ٹیلی ویژن سے پہلے نہیں تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو ڈراما اس سے قبل رقص، سنجیدگی اور طنز و مزاح کا ملغوبہ ہوتا تھا۔ جبکہ ٹیلی ویژن نے اسے اختصاصی رنگ دیا یعنی سنجیدہ اور مزاحیہ ڈراموں کو الگ الگ کر دیا۔ ابتدائی انفرادی تین کھیلوں کے علاوہ ''یقین نہیں آتا'' اور مختلف مصنفین کی تحریروں پر مبنی ''ٹیلی تھیٹر'' سنجیدہ ڈراموں کی ابتدائی مثالیں ہیں۔ جبکہ کمال احمد رضوی اور رفیع خاور کی پیشکش ''الف۔نون'' طنزیہ اور مزاحیہ

ڈرامے کی اوّلین اور بہترین مثال ہے۔ اس مزاحیہ ڈرامے نے سٹیج کے برعکس ناظرین پر یہ ثابت کیا کہ مزاح محض برائے تفریح نہیں ہوتا بلکہ طنز و مزاح کی آمیزش بھی بہت سے مقاصد کے حصول کا ذریعہ ہو سکتی ہے۔ ہم جن برائیوں کی نشاندہی سنجیدگی سے نہیں کر پاتے، انہیں لطیف پیرا ہائے بیان ممکن بنا دیتے ہیں۔ اس ڈرامے کی مقبولیت اور عظمت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ آنے والے سالوں میں اسے بار ہا نشر مکرر کے طور پر پیش کیا گیا۔ اردو ڈرامے کی روایت میں ''الف۔نون'' کی عظمت پر بات کرتے ہوئے اشفاق احمد کہتے ہیں:

> ''کمال احمد رضوی کی ساری زندگی ہی ڈرامہ تھی۔ ڈرامہ لکھنا، ڈراما بولنا، ڈرامہ کرنا اور ڈراما دکھانا اس کے رگ و پے میں اترا ہوا ہے۔ جون ۶۵ء میں وہ ؟؟الف نون'' کی سیریز لے کر آیا تو گویا بیابانوں میں بہار آ گئی۔ وہ لوگ جو ٹی وی سے ذرا دور دور رہتے تھے اس کے بالکل قریب آ گئے اور انہوں نے وہ سب کچھ غور سے دیکھا اور توجہ سے سنا جو وہ خود سنانا اور دکھانا چاہتے تھے۔ الن اور ننھے نے اپنے طنزیہ انداز اور بھول پنے کی ان کہیوں میں وہ کچھ کہا جو عام طور پر کہنا بہت ہی مشکل ہو جاتا ہے۔ ناظرین کو ان کی یہ ساری باتیں ساری کہنیاں اور ساری کہہ مکرنیاں اپنے دلوں کے قریب محسوس ہوئیں۔ یہ سیریز بڑی دیر تک اور بڑی دور تک چلی اور جب بند ہوئی تو کچھ خالی خالی سا ہو گیا۔''(۵)

ابھی ''الف۔نون'' کو شروع ہوئے کم و بیش تین ماہ ہی گزرے تھے کہ پاکستان پر ۱۹۶۵ء کی جنگ مسلط کر دی گئی۔ جس نے ہماری سیاسی، سماجی اور تاریخی صورتحال پر تو اثرات چھوڑے ہی، ساتھ ہی ساتھ ٹی

وی ڈرامے کی روایت کو بھی متاثر کیا اور پہلی مرتبہ اردو ڈراما قومی اور ملی مقاصد کے لیے استعمال ہوا۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل میں بھی ایسی کچھ مثالیں ملتی ہیں لیکن ۱۹۶۵ء کے ٹی وی ڈرامے نے جس مؤثر انداز میں اس پہلو کو اجاگر کیا ایسا پہلے کبھی نہ ہوا۔ پہلی مرتبہ یہ احساس ہوا کہ ڈراما صرف تفریح نہیں، صرف مقصد بھی ہوسکتا ہے۔ ڈرامائی روایت کے یہ دن اس اعتبار سے بھی اہم ہیں کہ جنگی تناظر میں مرتب ہونے والے افسانوی ادب میں سب سے پہلی صنف ڈراما ہی تھی جس نے مذکورہ جنگ کو محور و مرکز بنایا۔ ان دنوں میں پیش کیے جانے والے ڈراموں میں ''یہ ہے بھارت''، ''پیشکش پاکستان''، ''عظمت کے نشان'' قابل ذکر ہیں۔

ٹیلی ویژن پر بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے ڈراموں کا سلسلہ بھی پاکستان ٹیلی ویژن کے ابتدائی تین سال کا تحفہ ہے۔ اس سلسلے میں ''ننھی منی کہانی''، ''ببلو اور نازی''، ''بچوں کی الف لیلیٰ''، ''ننھا مجاہد''، ''بچوں کا تھیٹر'' اور ''مُلّا نصیرالدین'' قابل ذکر ہیں۔ اردو ڈرامے کی روایت کا یہ اختصاصی پہلو بھی ٹیلی ویژن کی دین ہے۔

خالصتاً معاشرتی اور سماجی موضوعات ان دنوں میں ''آج کا کھیل'' اور ''ٹیلی تھیٹر'' کے نام سے نشر ہونے والی سیریز میں اٹھائے گئے۔ ان ڈراموں میں مختلف طبقات کی کہانیوں کو جگہ ملی۔ معاشرے کے جھوٹے سچے عقائد، توہمات، تہواروں اور چھوٹی بڑی خوشیوں اور غموں کو ڈرامے میں پیش کیا گیا۔ پاکستان ٹیلی ویژن کو ریکارڈنگ کی سہولت ۱۹۶۷ء میں میسر آئی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ براہ راست انواع و اقسام کے ڈرامے اس مہارت سے پیش کیے گئے کہ ابتدائی تین سالوں میں ہی اردو ڈرامے میں وہ فنی پختگی نظر آنے لگی جو تھیٹر ایک صدی میں بھی حاصل کر نہ سکا۔ اس کا واحد سبب پروڈیوسروں، لکھاریوں اور فنکاروں کا وہ خلوص تھا جس کی مثال تلاش کرنا ناممکن نہیں تو محال ضرور ہے۔ یہ لوگ پیشہ وارانہ طور پر تربیت یافتہ تھے یا نہیں، اپنے کام سے ان کی لگن، تربیت یافتہ لوگوں سے بھی کہیں زیادہ تھی۔ اشفاق احمد کا ذیلی بیان پاکستان ٹیلی ویژن کے اس دور کے عملے اور فن کاروں کے خلوص اور ولولہ انگیز جذبے کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

''دو کیمرے، دو کیمرہ مین، ایک سیٹ ڈیزائنر توفیق اعجاز......دو تین اس کے ساتھی......
ایک ترکھان، ایک کیبل بوائے، ایک بوم والا اور ڈراما کر دیا نوسیٹوں کا۔ سٹوڈیو کے ہر
کونے میں ایک سیٹ لگا ہے۔ سٹوڈیو سے باہر گیلری میں ایک سین اوپن ہوتا ہے۔ ٹی
وی کے ملازم لاٹھیاں پکڑ کر بلڈنگ کے چاروں طرف کھڑے ہیں کہ کوئی قریب نہ آنے
پائے اور کوئی بولے نہیں، کیونکہ پہلا سین سٹوڈیو کے باہر ہے۔ اردگرد کے درختوں سے
سارے پرندے تالیاں بجا کر اور پٹاخے چلا کر سرشام ہی اڑا دیتے ہیں کہ عین وقت پر
آوازیں فیڈ ان نہ کر دیں۔ جس بوتھ سے خبریں ہوتی ہیں اس کے اندر بھی ایک چھوٹا سا
سیٹ لگا ہے۔ کریکٹر جلدی جلدی یہاں اپنا کام ختم کر رہے ہیں کہ کیمرہ گھوم کر سامنے
والے کونے میں جائے جہاں ایک بحری قذاق اپنے طوطے سے مٹھار مٹھار کے باتیں کر
رہا ہے۔ نیوز بوتھ میں اپنا کام ختم کرنے والے اداکاروں کو ڈیزائن سیکشن کے مددگار
گھیرے کھڑے ہیں کہ بھا جی نیوز ہونے والی ہیں، سیٹ اکھاڑنے میں ہماری مدد کرو،
بندے کم ہیں......سیٹ جلدی جلدی اس لیے نہیں اکھاڑا جا سکتا کہ ہتھوڑی کی چوٹ،
زنبور کی کھینچ اور آری کی کاٹ سے شور ہوتا ہے اور سامنے دس فٹ کے فاصلے پر ڈرامے کا
سین ہو رہا ہے۔ کردار ہاتھ بٹانے سے یوں عاری ہیں کہ آگے ان کا سین پھر آ رہا ہے۔
ساتھ ہی سیٹ ڈیزائن والوں کا دل بھی نہیں توڑا جا سکتا ان کی مدد کرنی بھی ضروری
ہے۔ چنانچہ بادشاہ سلامت اپنے سر پر تین پھٹے رکھ کر نیوز بوتھ کے سیٹ سے باہر نکل
رہے ہیں۔ ملکہ نے پیتل کا مرتبان مع اس کے سٹینڈ کے اٹھا رکھا ہے۔ بوڑھی آیا نے
سریش کی بدبودار بالٹی ڈنڈا ڈولی کی ہوئی ہے اور نیوز والے شور مچا رہے ہیں جلدی کرو
بابا جلدی کرو، تین منٹ باقی رہ گئے ہیں۔ نیوز ریڈر چکنا میک اپ کرا کے قریب ہی

کھڑی مسکرا رہی ہے۔ لیکن دیکھنے والوں کو ان ساری مصیبتوں کا کوئی علم نہیں۔ وہ مزے سے بیٹھے پان کھا رہے ہیں سگریٹ پی رہے ہیں اور ڈراما دیکھ رہے ہیں۔ سین پر سین اور سیٹ پر سیٹ بدلتے دیکھ کر ایک دوسرے سے پوچھتے ہیں: ''ان ٹی وی والوں نے اور سٹوڈیو بنا لیے ہیں'' اور قریب ہی بیٹھے ہوئے علیم حالات بڑے یقین کے ساتھ کہتے ہیں تین نئے سٹوڈیو بنے ہیں۔ ایک بڑا ہاتھی سٹوڈیو اور دو چھوٹے...... اور نیوز ریڈر ابھی بھی اپنے بوتھ میں کھڑی منتیں کر رہی ہے کہ خدا کے واسطے جلدی نکلئے جلدی...... صرف آدھا منٹ رہ گیا ہے اور آدھا منٹ کے بعد ڈرامے والوں کا یا سیٹ ڈیزائن کا آدمی نیوز بوتھ سے پیٹ کے بل رینگ کر یوں نکل رہا ہے جیسے دشمن کے قبضے میں چلی جانے والی خندق کے چور کنارے سے ماہر سنائپر باہر نکلا کرتا ہے......''(۶)

ٹیلی ویژن ڈرامہ کے اس دور میں رفیع پیرزادہ، اشفاق احمد، نصیر انور، رشید عمر تھانوی، کمال احمد رضوی، انور سجاد، بانو قدسیہ، آغا ناصر، ریاض فرشوری، انتظار حسین، سلیم احمد، فاروق ضمیر اور اطہر شاہ خان نے اردو ڈراما کی روایت کو آگے بڑھانے میں اہم ترین کردار ادا کیا اور ثابت کیا کہ ڈراما صرف تفریح طبع کا ذریعہ نہیں بلکہ ہماری زندگیوں کا عکاس ہے۔ لہٰذا معاشرتی سدھاؤ اور اصلاح کے لیے بھی اس صنف کو استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس دور کے ڈرامے کچھ حوالوں سے تھیٹر کے قریب بھی تھے کیونکہ جس طرح تھیٹر میں کسی منظر کا ریٹیک ممکن نہیں ہوتا اسی طرح اس دور میں ٹی وی ڈرامے چونکہ براہ راست پیش کیے جاتے تھے لہٰذا ایسی توقع رکھنا ممکن نہ تھا۔ سکرپٹ کے اعتبار سے بھی مصنف کو یہ مدنظر رکھنا ہوتا تھا کہ اسے جو کچھ بھی دکھانا ہے محدود سیٹوں پر دکھانا ہے۔ مزید یہ کہ بیرونی مناظر سے حتی المقدور احتراز اور ڈرامہ براہ راست ہونے کے باعث دن کے مناظر سے پرہیز بھی مصنف کے لیے ضروری تھا۔ اس کے باوجود ٹی وی ڈراما کے پروڈیوسروں، مصنفین اور فنکاروں نے متنوع موضوعات پر جس طرح کام کیا ٹیلی ویژن کی تاریخ میں اس کی

مثال کم ہی ملے گی۔

۱۹۶۷ء میں پاکستان ٹیلی ویژن کو ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ کی سہولت میسر آ گئی۔ نیز اسی سال کراچی، راولپنڈی میں ٹیلی ویژن مراکز قائم کر دیے گئے۔ جس سے ایک طرف تو مصنفین کو اپنے تخلیقی جوہر دکھانے کا بہتر موقع ملا اور پروڈیوسر نئے تجربات کرنے پر قادر ہوئے اور دوسری طرف نئے مراکز کے قیام سے ناظرین کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ گویا ڈرامے کو اپنے رنگ بکھیرنے کے لیے اتنا وسیع کینوس ملا کہ نانگا پربت کی پہاڑیاں، چولستان اور تھل کے ریگزار، کراچی کا ساحل، پنجاب کے دریا، بلوچستان کے سنگلاخ میدان اور ڈھاکہ کی برساتیں غرض ہر رنگ کو ڈرامے نے اپنے رنگ میں رنگ لیا۔

ٹی وی ڈراما کے اس دور کو ۱۹۶۷ء سے ۱۹۷۶ء تک کے نو سالوں میں محدود کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ تحدید موضوعی یا فنی نوعیت کی نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق تکنیکی ترقی سے تھا۔ ۱۹۶۴ء سے ۱۹۶۷ء تک کا دور ٹیلی ویژن کی براہ راست نشریات کا دور تھا جبکہ ۱۹۶۷ء سے ۱۹۷۶ء تک کا دور بلیک اینڈ وائٹ ٹی وی کا دور ہے۔

اس دور میں بھی فنکاروں کو سہولیات کی کمی کا بار بار سامنا تھا۔ مثلاً ایک ہی ٹیپ بار بار ریکارڈنگ پر جاتی تھی اور پھر وہی ٹیپ بعدازاں مختلف مراکز پر بھیجی جاتی تھی۔ تاہم یہ مشکل مصنفین یا کرداروں کی سردردی نہیں تھی۔ اس دور میں ''آج کا کھیل''، ''ٹیلی تھیٹر''، ''الف۔نون'' جیسے کھیل جاری و ساری رہے اور نئے کھیلوں سے ٹی وی ڈراموں کے موضوعات میں وسعت آتی گئی۔ ان سالوں میں بچوں کے ڈرامے، طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے اور معاشرتی نوعیت کے ڈرامے تو ہو ہی رہے تھے، ڈرامے کی روایت میں ایک اضافہ یوں ہوا کہ مصنفین نے تاریخی ڈراموں کی طرف توجہ مبذول کی۔ اس سلسلے کی سب سے پہلی کڑی زاہدہ حنا کا ''سلطان محمود غزنوی'' (۱۹۶۷ء) ہے۔ اس ڈرامے سے پاکستان ٹیلی ویژن پر تاریخی ڈراموں کا آغاز ہوا۔ آنے والے چند سالوں میں عتیق اللہ شیخ کا ''خون کا رشتہ'' (۱۹۶۸ء)، ریاض فرشوری کا ''آدمی بہت تنہا''

(۱۹۶۹ء)، شفیع ایوبی کا ''سلطان محمد فاتح'' (۱۹۶۹ء)، ''سلطان صلاح الدین'' (۱۹۷۰ء)، سلیم احمد کی سیریل ''تعبیر'' (۱۹۷۱ء)، ریاض فرشوری کا ''طارق کی عدالت میں'' (۱۹۷۱ء)، سلیم احمد کا ''سلطان شہاب الدین'' (۱۹۷۱ء)، ابوسعید قریشی کی سیریل ''آزادی کا مجرم'' (۱۹۷۲ء) اور سلیم احمد کا ''پیام اقبال'' (۱۹۷۴ء) شامل ہیں۔

اس سلسلے میں ابصار عبدالعلی کی ڈرامہ سیریز ''سنگ میل'' بہت اہمیت کی حامل ہے۔ یہ سیریز بنیادی طور پر بچوں کے لیے تھی لیکن اسے ہر عمر کے لوگوں نے دیکھا اور پسند کیا۔ اس سیریز کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصے میں دکھائے جانے والے ڈراموں میں اہل یونان سے متعلق ڈرامے شامل ہیں۔ دوسرے حصے میں مسلمان مفکرین اور سائنس دانوں کا تذکرہ ہے جبکہ تیسرے حصے میں دکھایا گیا کہ کس طرح اہل مغرب نے مسلمانوں کی تحقیقات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ترقی کی۔ یہ سیریز ۱۹۶۹ء میں لاہور مرکز سے پیش کی گئی۔ پروگرام ''سنگ میل'' نے اپنی افادیت اور اہمیت کی بنا پر بہت مقبولیت حاصل کی۔ اس میں پیش کردہ سب پروگرام بامقصد اور تعلیمی تھے۔ (۷) اسی مرکز سے اگلے سال ''قلعہ کہانی'' کے نام سے ایک ڈرامہ سیریز پیش کی گئی جسے مختلف مصنفین نے تحریر کیا۔ اس تاریخی سیریز کی اہم بات یہ ہے کہ اس میں جنگ و جدل بادشاہوں کی کشمکش اور فتح و شکست کی داستانوں کی بجائے محلات، اندرونی زندگی، ماحول، جشن، خوشیوں اور مسرتوں، محبتوں اور عداوتوں، سازشوں اور ساز بازوں، گویا محلات کے اندر کی ذاتی زندگیوں کو پیش کیا گیا اور اس بات کا احساس دلانے کی کوشش کی گئی کہ تاریخ صرف فتح و شکست کی داستانوں سے عبارت نہیں۔ المختصر مذکورہ کھیلوں نے اردو تاریخی ڈرامے کی روایت کو مضبوط کیا اور ان ہی ڈراموں کی پیروی میں بعدازاں تاریخی کھیل ''آخرِ شب''، ''آخری چٹان''، ''شاہین''، ''بابر''، ''لبیک'' اور ایسے بہت سے دوسرے تاریخی ڈراموں کے لیے رستہ ہموار کیا۔

اسی دور میں ڈراما نگاروں نے محسوس کیا کہ ایک کہانی کے لیے مختلف وسیلہ ہائے اظہار کا استعمال ہو

سکتا ہے۔ گویا ایک صنف میں بیان کی گئی کہانی کو دوسری صنف میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں ناولوں اور افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی۔ اس سلسلے میں ''پسندیدہ کہانی''، ''ایک حقیقت، ایک فسانہ''، ''منٹوراما''، ''انسان اور آدمی''، ''لوک کہانیاں''، ''خدا کی بستی''، ''جھوک سیال''، ''تصور شرط ہے'' جیسی ڈرامہ سیریز اور سیریل تشکیل دی گئیں۔

''خدا کی بستی'' ناول کی ڈرامائی تشکیل کا پہلا مظاہرہ تھا۔ اسی لیے اسے بہت مقبولیت بھی حاصل ہوئی اور بہت لے دے بھی ہوئی۔ جام نو کے مختلف شماروں میں اطہر خیری نے اس پر خاصی تنقید کی اور اس کے اختتامیہ پر انہوں نے تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> ''اس سال کے اختتام کے ساتھ ہی سلسلہ وار پروگرام ''خدا کی بستی'' بھی ختم ہوا۔ اس پروگرام نے ہمارے معاشرے کو کیا کچھ دیا؟ اس کو دیکھ کر بچوں کے نوخیز ذہنوں نے کیا کیا کچھ اپنایا؟ اور آئندہ کتنے عرصے تک اس پروگرام کے اثرات بچوں کو بے راہ روی پر اکساتے رہیں گے......؟ یہ ہیں وہ سوالات جن کو ذہن میں رکھ کر اگر اس پروگرام کی کہانی پر غور کیا جائے تو اسے اصلاحی کہانی کسی معنوں میں بھی نہیں گردانا جا سکتی۔''(۸)

اس تنقید کے باوجود یہ ایک کامیاب ڈراما تھا جو ۱۹۶۹ء میں پہلی دفعہ نشر ہونے کے بعد آج تک بار ہا نشر مکرر کے طور پر پیش کیا جا چکا ہے۔

واضح رہے کہ وہ ڈراما جسے نشر مکرر کے طور پر بار بار پیش کیا گیا ''خدا کی بستی'' کی دوسری پیش کاری ہے۔ یہ ڈراما پہلی مرتبہ ۱۹۶۹ء میں کراچی مرکز سے پیش کیا گیا۔ تاہم سہولیات کی کمی کے باعث یہ محفوظ نہ رہ سکا لہٰذا ۱۹۷۳ء میں اسے نئے فنکاروں کے ساتھ پیش کیا گیا۔ خدا کی بستی جیسے ضخیم ناول کو ڈراما کے قالب میں ڈھالنا ایک مشکل کام تھا۔ لیکن شوکت صدیقی کی تحریر اور عشرت انصاری کی پیش کاری نے یہ کارنامہ اس قدر احسن انداز میں سرانجام دیا کہ ''خدا کی بستی'' کو اردو ناول کی تاریخ کے ساتھ ساتھ اردو ڈراما کی تاریخ

میں ناقابل فراموش بنادیا۔ اس ڈرامے پر بات کرتے ہوئے اشفاق احمد لکھتے ہیں:

''جب کراچی سٹیشن سے ''خدا کی بستی'' کا سلسلہ شروع ہوا تھا تو کسی کے وہم وگمان میں بھی نہ تھا کہ دنیا کے مشہور سلسلہ وار پروگراموں کی طرح پاکستان کا یہ سیریل بھی شہرت عام حاصل کر کے فنا کے چکر سے نکل کر لازوال ہو جائے گا۔ لوگوں کو اس کے ڈائیلاگ حفظ ہو جائیں گے اور جس روز اس کی قسط چلا کرے گی بڑے شہروں کی سڑکیں سنسان اور چھوٹے قصبوں کی زندگی سکونت میں تبدیل ہو جایا کرے گی۔ سینما گھروں کی روشنیاں ماند اور ٹی وی سیٹوں کے گرد چہروں کی حیائیں روشن تر ہو جایا کریں گی۔ لیکن ایسے ہی ہوا بلکہ اس سے سوا ہوا۔ اور محض ایک اس سیریل کے زور پر کراچی اپنے پورے زور سے ابھرا اور مختصر وقفے میں لمبی جست لگا کر بام عروج پر پہنچ گیا۔''(۹)

''پسندیدہ کہانی'' اور ''انسان اور آدمی'' میں ان افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی جن میں ڈرامائیت کا عنصر پایا جاتا تھا۔ افسانوں کی ایسی ڈرامائی تشکیل میں ہمارے ہلکے پھلکے ساجی اور معاشرتی رجحانات کو پیش کیا گیا۔ ڈراما کی روایت میں سعادت حسن منٹو کے ڈراموں کی ڈرامائی تشکیل کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ نجی چینلوں کی آمد کے بعد منٹو کے ایسے بہت سے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل بھی کر لی گئی ہے جنہیں پیش کرنا آج سے تقریباً ۳۰ سال قبل حکومتی پالیسیوں اور معاشرتی مزاج کے باعث بہت مشکل تھا۔ تاہم پی ٹی وی کے ابتدائی دور میں ''منٹوراما'' کے عنوان سے پیش کی گئی ڈراما سیریز میں بھی چند ایسے افسانوں کی ڈرامائی تشکیل کی گئی جو منٹو کے متنازعہ افسانوں میں شامل تھے۔ سینسر پالیسیوں کے ہوتے ہوئے معاشرتی مزاج کو مدنظر رکھ کر ان افسانوں کی ڈرامائی پیش کاری اردو ڈرامے کی روایت میں ایک بڑا اضافہ ہے۔

''تصور شرط ہے'' کے تحت ۱۹۷۰ء میں پیش کیے گئے کھیلوں میں ڈپٹی نذیر احمد کے ''مراۃ العروس''، ''ابن الوقت'' اور ''توبتہ النصوح'' سے ماخوذ ڈرامے پیش کیے گئے۔ اسی طرح میر امن کی ''باغ و بہار'' کے

ایک قصے کی ملخص ڈرامائی تشکیل بھی کی گئی۔ ''اکبری اور اصغری''، ''ابن الوقت''، ''مرزا ظاہر دار بیگ'' اور ''خواجہ سگ پرست'' کے ناموں سے پیش کیے گئے ڈرامے، ناولوں اور داستانوں کی ڈرامائی تشکیل کا اچھا نمونہ تھے۔ افسانوں اور ناولوں کی اس ڈرامائی تشکیل نے آنے والے سالوں میں اے۔آر۔ خاتون، عظیم بیگ چغتائی، نسیم حجازی، غلام عباس اور ایسے دوسرے افسانہ نویسوں اور ناول نگاروں کی تخلیقات کی ڈرامائی تشکیل کے لیے رستہ بنایا۔

۱۹۶۹ء میں لاہور مرکز سے پیش کی گئی دو ڈراما سیریز ''لوک کہانی'' اور ''کہانی کی تلاش'' بھی امتیازی حیثیت کی حامل ہیں۔ ٹیلی ویژن ڈراما کی روایت میں ''کہانی کی تلاش'' اور ''لوک کہانی'' پرائیویٹ پروڈکشن کا پہلا تجربہ تھیں۔ ڈاکٹر انور سجاد، خالد سعید بٹ اور فاروق ضمیر نے ۱۹۶۹ء میں ڈراما سازی کے لیے "United Players" کے نام سے ایک نجی ادارہ بنایا اور PTV سے معاہدہ کیا کہ یہ ادارہ پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے بنائے گا جس میں اداکاروں کی تلاش، ہدایت کاری اور تحریر تک ڈرامے کی تیاری ادارہ خود کرے گا۔ جبکہ پی ٹی وی تکنیکی سہولیات فراہم کرنے اور نشر کرنے کا کام کرے گا۔ یوں پی ٹی وی پر نجی پیش کاریوں کا سلسلہ ۱۹۶۹ء سے ہی شروع ہو گیا۔ گو یہ سلسلہ زیادہ دیر تک نہیں چل سکا۔ تاہم پرائیویٹ پروڈکشن کے سلسلے کا پہلا زینہ United Players ہی ہے۔

اردو ڈراما کی روایت میں ٹیلی ویژن کے کردار پر بات کرتے ہوئے اس امر کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ پاکستان میں ٹی وی تعلیمی، ثقافتی اور تفریحی مقاصد کے تحت قائم کیا گیا تھا۔ اس وقت کے صدر مملکت ایوب خان نے پی ٹی وی کی افتتاحی تقریب سے خطاب کرتے ہوئے کہا تھا:

> ''ٹیلی ویژن کو صرف تفریح کا ذریعہ ہی نہیں بنانا چاہیے بلکہ اسے عوام کے علم میں اضافہ کرنے، معاشرے کی مثبت اور ترقی پذیر اقدار کو تقویت دینے، لوگوں میں سائنسی اندازِ فکر پیدا کرنے اور ملک میں ثقافتی روایات کو فروغ دینے کے لیے ہی استعمال کرنا

چاہیے مجھے یقین ہے کہ قومی اتحاد اور یکجہتی پیدا کرنے کی مہم میں بھی ٹیلی ویژن کافی اہم
کردار ادا کرے گا۔"(۱۰)

چنانچہ پاکستان ٹیلی ویژن کے مقاصد خالصتاً ملکی ترقی اور قومی فلاح، آگہی، تربیت اور تفریح کے تناظر میں ترتیب دیئے گئے تھے۔ اس امر کی وضاحت الطاف گوہر کے ذیلی اقتباس سے بھی ہوتی ہے:

"The programme service includes the following categories:

. Educative and informative.

. Programmes on development activities.

. Programmes on national integration.

. Entertainment programmes.

. Special programmes for children, women and for school and college students."(۹)

ان مقاصد کے حصول پر نظر رکھنے کی ذمہ داری وزارت اطلاعات و نشریات کی تھی۔ پی ٹی وی نے مذکورہ مقاصد کو بڑی تیزی سے حاصل کرنا شروع کیا۔ اردو ڈراما نے اس میں اہم کردار ادا کیا۔ بچوں کے لیے پیش کیے جانے والے ڈرامے، تاریخی ڈرامے اور معاشرتی اصلاح کے لیے پیش کیے جانے والے ڈرامے اس کی بہترین مثال ہیں۔ اس کے برعکس ہندوستان میں ٹی وی کا ارتقاء خاصا سست اور مقاصد قدرے مختلف تھے۔ ہندوستانی ٹی وی کی سست روترقی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انڈیا میں ٹیلی ویژن نشریات کا آغاز ۱۹۵۹ء میں ہوا اور پہلا مکمل ٹی وی سٹیشن ۱۳ سال بعد ۱۹۷۲ء میں بمبئی میں قائم کیا گیا۔ جے۔ پی۔ یادیو لکھتے ہیں:

"Untill the beginning of the fourth five year plan in 1969, television in India enjoyed a low priority. Although introduced in 1959, it was to remain confined to the New Delhi area until the inauguration of the second television station in Bombay on December 2, 1972.

This was an important landmark in the history of Indian TV, because Bombay Television Station was the first station to be designed and out into operation as the fullfledged station for professional service."(۱۲)

پاکستان کے برعکس ہندوستان میں پہلے تو ٹی وی کو زیادہ سنجیدگی سے نہیں لیا گیا۔ تاہم جب پاکستانی ٹی وی ڈراموں کی بازگشت ہندوستانی معاشرے تک پہنچی تو ۱۹۷۲ء میں بمبئی کے ساتھ ساتھ ایک ٹی وی چینل امرتسر میں بھی قائم کیا گیا اور دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ چینل وزارت اطلاعات ونشریات یا وزارتِ ثقافت کے زیراثر نہیں بلکہ وزارت دفاع کی ماتحتی میں قائم کیا گیا۔ وزارتِ دفاع کی سرپرستی کا واضح مطلب یہی ہے کہ ہندوستان اس چینل کو اپنے دفاعی مقاصد کے پیش نظر پاکستانی معاشرت کو متاثر کرنے کے لیے استعمال کرنا چاہتا تھا اور ایسا ہوا بھی۔ امرتسر کے اس ہندوستانی چینل پر اتوار، منگل، بدھ اور جمعہ کے دن ہندوستانی فلمیں نشر کی جانیں لگیں۔ وہ بھی عین اس وقت جب پی ٹی وی پر ڈرامہ نشر کیا جاتا تھا۔ اس کے دو مقاصد تھے۔ ایک ہندوستانی عوام کو پی ٹی وی ڈراموں سے دور رکھنا تاکہ ان پر پاکستانی معاشرت کے اثرات مرتب نہ ہو سکیں اور دوسرا پاکستانی عوام کو ہندوستانی فلموں اور رسوم ورواج سے مرعوب کرنا۔

پاکستان ٹیلی ویژن نے بالعموم اور پی ٹی وی ڈرامہ نے بالخصوص اس صورتحال کا مقابلہ کیا اور کامیابی حاصل کی۔ لاہور مرکز کے "زنجیر" (۱۹۷۲ء)، "تمثیل" (۱۹۷۳ء)، "سچ گپ" (۱۹۷۳ء)، "ایک

چہرہ کئی چوہان" (۱۹۷۴ء)، "نیادور" (۱۹۷۴ء) اور "زندگی اے زندگی" (۱۹۷۵ء)، اسلام آباد مرکز سے "قربتیں اور فاصلے" (۱۹۷۲ء)، "اجنبی" (۱۹۷۲ء)، "پروفیسر" (۱۹۷۳ء)، "دوسرا آدمی" (۱۹۷۳ء)، "زرد دوپہر" (۱۹۷۵ء) اور کراچی مرکز سے "شہزوری" (۱۹۷۳ء)، "کھریا بہادر" (۱۹۷۳ء)، "کرن کہانی" (۱۹۷۳ء)، "صاحب بی بی اور غلام" (۱۹۷۳ء)، "زیر، زبر، پیش" (۱۹۷۴ء)، "انکل عرفی" (۱۹۷۴ء)، "سائبان" (۱۹۷۵ء) جیسے ڈراموں کے سامنے انڈین فلم کی نہ چل سکتی تھی نہ چلی۔

ان ڈراموں نے نا صرف سرحد کے اِس طرف بلکہ اُس پار بھی ناظرین کو مجبور کر دیا کہ ہندوستانی فلم کی بجائے پی ٹی وی کا ڈراما دیکھا جائے:

> "جوں جوں پی ٹی وی ڈرامے کی روایت مضبوط ہوتی چلی گئی، توں توں پاکستان میں تھیٹر اور فلم کمزور سے کمزور تر ہوتے چلے گئے۔ اس کا سبب یہ تھا کہ فلم کی خیال انگیز رومان خیزی کے برعکس پی ٹی وی ڈراما حقیقت کی بازگشت تھا۔ اس کے کردار فلمی فوق البشر کرداروں کے برعکس ہماری زندگیوں میں ہمارے سامنے آنے والے گوشت پوست کے جیتے جاگتے انسان تھے۔ چنانچہ پی ٹی وی ڈرامے کے سامنے عظیم اور اعلیٰ درجے کی روایات کی حامل فلم سکڑنے لگی تھی اور ٹی وی کی سکرین پھیلنے لگی تھی۔ ایک اپنے ڈرامے کی وجہ سے رخصت ہو رہی تھی اور دوسری اپنے ڈرامے ہی کی وجہ سے ابھرنے لگی تھی۔" (۱۳)

۱۹۷۶ء میں پی ٹی وی کی سیاہ اور سفید سکرین دھنک رنگ ہوئی تو ڈرامے کی پیش کاری پہلے سے کہیں زیادہ حقیقی اور جاذب نظر ہوگئی اور آئندہ ۱۵ سال فلم، ریڈیو اور تھیٹر کو کہیں پیچھے چھوڑتے ہوئے ٹی وی ڈرامانے لوگوں کے دلوں پر بلاشرکت غیرے راج کیا۔

۱۹۷۶ء کے اواخر میں کوئٹہ ٹیلی ویژن مرکز کے قیام (۲۶ نومبر ۱۹۷۶ء) اور پشاور مرکز کے قیام (۵

دسمبر ۱۹۷۶ء) سے پی ٹی وی نشریات ملک بھر کی تقریباً چالیس فیصد آبادی تک پہنچنے لگیں جو ۱۹۷۹ء تک بڑھتے بڑھتے تقریباً ۸۲ فیصد تک پہنچ گئیں۔ اب پی ٹی وی پانچوں مراکز سے ڈرامے پیش کر رہا تھا۔ اس دوڑ میں لاہور اور کراچی کی مثبت مقابلے کی فضا نے ناظرین کو بہت سے مثالی ڈرامے دیکھنے کو دیئے۔ پی ٹی وی لاہور مرکز اس سبب سے نازاں تھے کہ لاہور مرکز کی ڈرامائی روایت کراچی مرکز سے پرانی تھی جبکہ کراچی مرکز خدا کی بستی، کرن کہانی، انکل عرفی جیسے لازوال کھیل پیش کر کے لاہور کے ہم پلہ ہونے کا مدعی تھا۔ کراچی اور لاہور مرکز کے ڈرامے بعض امتیازی خصوصیات کے حامل تھے۔ اہلِ لاہور آج بھی اپنی ثقافت پر مان کرتے ہیں۔ قدیم روایات کے امین اس شہر کی صبحیں اور شامیں مخصوص رنگا رنگی لیے ہوتی ہیں جبکہ کراچی جدیدیت کا شہر کہلاتا ہے۔ لہٰذا اس کی فضا میں گلیمر پایا جاتا ہے۔ اس معاشرتی تضاد کی جھلک دونوں مراکز کے ڈراما میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔

> ''کراچی ٹیلی ویژن کا ڈراما خالصتاً تفریحی اقدار کو مدنظر رکھ کر بنایا جاتا ہے جبکہ لاہور کا ڈراما اپنی ثقافت کی ترجمانی، مسائل کی نشاندہی اور ان کے حل کی کوشش کرتا دکھائی دیتا ہے۔ کراچی کے ڈرامے کی فضا میں گلیمر ہے جب کہ لاہور مرکز کے ڈرامے کی فضا میں گہرا فکری تأثر۔''(۱۴)

بہرحال ۱۹۷۶ء سے ۱۹۸۹ء تک پی ٹی وی ڈرامے کا سفر ایک خاص رفتار سے جاری وساری رہا۔ اس دور کے اہم ڈراموں میں اشفاق احمد کے ''ایک محبت سو افسانے''، ''اور ڈرامے''، حسینہ معین کا ''پرچھائیاں''، ''بندش'' فاطمہ ثریا بجیا کا ''آگہی'' مختلف مصنفین کے لکھے گئے ''ایک حقیقت، ایک افسانہ'' ''ٹیلی تھیٹر'' کے مختلف ڈرامے اور صفدر میر کی ڈرامہ سیریز ''آخرِ شب'' ڈرامے کی تاریخی روایت میں اہمیت کی حامل ہیں۔

اشفاق احمد کے اس دور کے ڈراموں کے ساتھ بھی وہی مسئلہ رہا جو اس دور سے پہلے اور اس کے

بعد کے ڈراموں میں تھا۔ یہ ڈرامے نہ تو ہر ناظر کے لیے تھے اور نہ وہ انہیں سمجھ سکتا تھا۔ چنانچہ مقبولیت کو معیار بنایا جائے تو یہ ڈرامے بڑے ڈرامے نہ تھے تاہم یہ نتیجہ اخذ کرتے وقت ہر نقاد کو اصولی طور پر معیار کی کسوٹی پر شک ہونا چاہیے کیونکہ اگر بیسویں صدی کے اواخر میں بھی ہمارا ڈراما مقبولیت کا معیار ہی بنے تو اس عہد اور تھیٹر کے پارسی عہد میں زیادہ فرق نہیں رہ جاتا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ؟؟ تالی تھلے''،''یقین نہیں آتا''، ''قلعہ کہانی''،''ایک محبت سو افسانے''،''حیرت کدہ'' اور اشفاق احمد کے ایسے بہت سے دوسرے افسانوں نے ٹی وی ڈرامے کی ادبیت کو نا صرف قائم رکھا بلکہ ثابت کیا کہ ٹی وی ڈرامہ بھی ایک مکمل ادبی صنف ہے۔ صفدر میر نے اس دور میں آخر شب کے مختلف ڈرامے تحریر کر کے ٹی وی ڈرامہ میں تاریخی ڈرامے کی روایت کو مضبوط کیا۔

ڈرامے کی روایت کا ایک بڑا سنگ میل ''وارث'' ہے۔ لاہور مرکز سے پیش کیے گئے اس ڈرامے نے گویا پی ٹی وی کی ڈرامے کی تاریخ میں انقلاب برپا کر دیا۔ ۱۹۷۹ء میں نشر ہونے والا یہ ڈراما ۲۵ اقساط پر مشتمل تھا۔ اس ڈرامے کی مقبولیت نے اس سے پہلے تمام تر ڈراموں کی مقبولیت کے ریکارڈ توڑ دیئے لیکن یہ اس کے بڑے ہونے کا ثبوت نہیں۔ اس کی عظمت کا اصل سبب اس کا موضوع، اس کی پیش کاری اور اس کے اداکاروں کی اداکاری ہے۔ اس کا موضوع جاگیردارانہ نظام کے منفی پہلوؤں کو اجاگر کرنا تھا۔ امجد اسلام امجد نے اس ڈرامے میں بتانا یہ چاہا ہے کہ کس طرح جاگیردار معاشرتی اور معاشی ترقی کے رستے میں ایک بڑی رکاوٹ بن کر ملکی اور قومی ترقی کے عمل کو متاثر کرتے ہیں۔ خوش آئند پہلو یہ ہے کہ ڈرامے کا اختتام جاگیردارانہ نظام کی شکست کی امید پر ہے۔ اس ڈرامے کی پیش کاری میں نصرت ٹھاکر نے اپنی تمام تر صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے ڈرامے میں زندگی کی روح پھونک دی جبکہ محبوب عالم اور شجاعت ہاشمی نے بالخصوص اس کے کرداروں کو لازوال بنا دیا۔ وارث کو چینی زبان میں ترجمہ کر کے چینی ٹی وی پر بھی چلایا گیا جو بذات خود اس کی عظمت کا ثبوت ہے۔ اس ڈرامے نے آنے والے سالوں میں ڈراما نگاروں کے

لیے ایک نئے موضوع کا دروا کر دیا۔ بالخصوص پنجابی اور سندھی زبان کے ڈراما نگاروں نے قومی زبان کے ساتھ ساتھ علاقائی زبانوں میں بھی جاگیرداریت کے خلاف قلم اٹھایا۔

ڈرامے کی روایت کا اگلا قدم طویل دورانیے کے کھیل تھے۔ انفرادی کھیل اور ڈراما سیریز تو آغازِ کار ہی سے ہمارے ٹی وی ڈراما کا حصہ رہے ہیں۔ ۷۸-۱۹۷۷ء میں ''ٹیلی تھیٹر'' کے نام سے ایک سلسلہ شروع کیا گیا۔ جس کے بعد پی ٹی وی کے پروڈیوسروں کو ٹیلی فلم بنانے کا خیال آیا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر انور سجاد نے ''کوئل'' کے نام سے ۱۰۰ منٹ طوالت کا ٹیلی پلے لکھا جسے حکومتی پالیسیاں کھا گئیں۔ اس سلسلے کی دوسری کوشش خواجہ معین الدین کا ''لال قلعے سے لالوکھیت تک'' تھا جس کی ہدایت کاری کی ذمہ داری ضیاء محی الدین کو سونپی گئی مگر بوجوہ یہ ٹیلی فلم بھی تکمیل کی منزل کو نہ پہنچ سکی۔ اس کے بعد ''فلسطین میرا پیار'' کے نام سے منو بھائی نے ڈرامے کا سکرپٹ لکھا۔ اب کے آزمائش کا قرعہ کنور آفتاب کے نام نکلا۔ لیکن بدقسمتی سے یہ ہدایت کار بھی طویل ڈرامے کو تکمیل سے ہمکنار نہ کر سکے۔ شاید ان تمام تر کوششوں کی ناکامی کا سبب یہ تھا کہ قسمت نے اوّلیت کا تاج ایک مرتبہ پھر اشفاق احمد کے لیے سنبھال کر رکھا تھا۔ چنانچہ انہوں نے محمد نثار حسین کی پیش کاری میں ''نور باف'' کے نام سے ڈراما ریکارڈ کیا جو کامیابی سے پیش ہوا۔ موضوع کے اعتبار سے یہ ڈراما بھی اشفاق احمد کا رنگ لیے ہوئے تھا لہٰذا سطحی ذہن رکھنے والے ناظرین (جن کی تعداد معاشرے میں سب سے زیادہ ہوتی ہے) اسے سمجھ ہی نہ سکے۔ اس طویل ڈرامے سے پی ٹی وی ڈراما کی روایت میں ایک اور اضافہ ہوا اور پی ٹی وی پر طویل دورانیے کے کھیل بننے لگے۔ جن کی طوالت اوسطاً ۹۰ سے ۱۲۰ منٹ تک ہوتی تھی۔ یہی طوالت بہت سی فلموں کی بھی ہوتی ہے تو سوال ذہن میں آتا ہے کہ ان ڈراموں اور فلم میں فرق کیا تھا؟ اسی سوال کی بنا پر ناظر ناقدین نے یہ عمومی تنقیدی آراء بھی دیں کہ ڈرامے میں چار پانچ گانے شامل کر دیے جاتے تو ایک اچھی خاصی فلم بن جاتی۔ (۱۵) لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایسے ناظرین شروع میں ڈرامے کی اس تکنیک کو سمجھ ہی نہ پائے تھے۔ ڈرامے کی روایت اپنے فطری ارتقاء سے

گزر رہی تھی اور ایک نشست میں ایک مکمل کہانی، ناول سے افسانے کی طرف سفر کی طرح ڈرامے کی اختصار پسندی تھی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ قسط وار ڈراما ناول اور سیریز میں ایک قسط میں مکمل ہونے والا ڈراما افسانہ اور طویل دورانیے کا ڈراما طویل افسانہ یا ناولٹ کے مماثل ہیں۔ طویل ڈراموں کے لیے پی ٹی وی لاہور مرکز میں پی ٹی وی سپیشل پروڈکشن کے نام سے ایک شعبہ قائم کیا گیا۔ جس کی سرپرستی محمد نثار حسین کو سونپی گئی۔ اس شعبے نے آنے والے سالوں میں بے شمار طویل ڈرامے پیش کیے۔ پھر یہ سلسلہ لاہور سے کراچی، اسلام آباد، پشاور اور کوئٹہ تک پہنچ گیا۔ اس سلسلے کے اہم ڈراموں میں یونس جاوید کا ''کانچ کا پل''، ''دھوپ دیوار''، ''ساون روپ''، ''پھولوں والا رستہ''، ''رگوں میں اندھیرا''، ''سٹینس''، ''عشق سے تیرا وجود''، ''تکمیل''، منو بھائی کا ''دروازہ''، ''ساحل''، ''آدھا چہرہ''، ''ڈیڈ لائن''، ''گمشدہ''، ''میری سادگی دیکھ''، ''خوبصورت''، سلیم چشتی کا ''زندگی بندگی''، ''سفر''، ''لالچ کی کہانی''، ''ان سے ملیے''، ''خوابوں کا جنگل''، ''تنکا اور آشیانہ''، بانو قدسیہ کا ''چٹان پہ گھونسلا''، ''زرد گلاب''، ''سراب''، ''انجانے میں''، ''شکایتیں حکایتیں''، ''آنکھ مچولی''، ''فٹ پاتھ پہ گھاس''، ''رات گئے''، ''علی بابا، قاسم بھائی''، ''کوئی تو ہو''، ''یہ جنون نہیں تو کیا ہے'' اور ''سرخ بتی''، اشفاق احمد کا ''چور بخار''، ؟؟؟ ننگے پاؤں''، ''متاعِ غرور''، ''آسان سی بات'' اور فہمیدہ کی ''کہانی، استانی راحت کی زبانی''، انور سجاد کا ''صبا اور سمندر''، ''پکنک اور امید بہار''، امجد اسلام امجد کا ''باز دید اور اپنے لوگ''، حسینہ معین کا ''روشنی''، انور کا ''دور جنون''، ''مرزا اینڈ سنز'' اور ''نا قفس نہ آشیانہ''، جمیل ملک کا ''دشت تنہائی''، ''ہزاروں خواہشیں''، ''سچا جھوٹ''، ''تیسرا رستہ''، ''بے قیمت پانی''، ''میرا بھائی''، ''امانت''، ''بے آواز''، ''جوکر اور محبت محبت'' قابل ذکر ہیں۔

طویل دورانیے کے مذکورہ ڈرامے متنوع موضوعات پر تھے۔ ان موضوعات میں معاشرتی، نفسیاتی، فلسفیانہ، سیاسی، ثقافتی، تاریخی گویا ہر قسم کے موضوعات کو جگہ دی گئی تھی۔ طویل دورانیے کے ان کھیلوں نے موضوعاتی وسعت کے اعتبار سے ڈرامے کی روایت میں گراں قدر اضافہ کیا۔

اس سلسلے کا پہلا ڈراما یونس جاوید کا تحریر کردہ ''کانچ کا پل'' تھا۔ جس میں نوجوان مریض خود سے کافی بڑی عمر کی لیڈی ڈاکٹر کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ نفسیاتی نوعیت کے اس ڈرامے میں ہمارے معاشرے کی ایک ایسی حقیقت کی نشاندہی کی ہے جو اپنی نوع میں فطری آفاقیت لیے ہوئے ہے۔ دراصل یہ موضوع فرائیڈ کے نفسیاتی مکتبہ فکر سے ماخوذ ہے جس میں مخالف جنس کی طرف میلان کو فطری کہا گیا ہے۔ تاہم بات یہیں ختم نہیں ہوتی کیونکہ ڈاکٹر شاہدہ شروع سے ایک اکیلی اور نظرانداز کی گئی لڑکی رہی ہے۔ نہ تو وہ باپ کی محبت سے زیادہ بہرہ ور ہوئی اور نہ ہی اس کے منگیتر نے اسے قابل اعتنا سمجھا۔ ایسے میں اس نے مسیحائی میں محبت تلاش کرنے کی کوشش کی۔ جس کا نتیجہ گلو کی محبت میں نکلا۔ عمر کا فرق، معاشرتی زنجیریں، ذات کی تنہائی، محبت، احترام اور فریضے کی کشمکش ڈاکٹر شاہدہ کو کسی نتیجے پر نہیں پہنچنے دیتے۔ ان حقائق کو مدنظر رکھا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ یونس جاوید نے اس ڈرامے میں نا صرف ہمارے معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار کی نشاندہی کی ہے بلکہ اس نفسیاتی الجھاؤ کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جس کے تار پود فرائیڈ کے جنسی نظریات سے نہیں نکلتے بلکہ ان کا تعلق تہذیبی اختلاط اور تصادم سے نکلنے والے نتائج سے ہے جس کے باعث نہ ہم قدم آگے بڑھا پاتے ہیں نہ پیچھے ہٹ پاتے ہیں۔ صفدر میر اس ڈرامے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ویسے تو اس کی کہانی ایک ادھیڑ عمر کی لیڈی ڈاکٹر اور اس کے نوجوان مریض کے جذباتی تعلق کے بارے میں ہے لیکن حقیقت میں اس کے ذریعے سے ایک پورے معاشرتی انقلاب کی نقش گری کی گئی ہے جس نے افراد، خاندانوں اور شہروں کی زندگیاں بالکل نئے تصورات، اقدار اور تعلقات پر استوار کر دی ہیں۔'' (۱۶)

کانچ کا پل کا موضوع آج ہمیں بہت زیادہ نیا یا اچھوتا معلوم نہیں ہوتا لیکن جب آج سے ربع صدی قبل یہ ڈراما پیش کیا گیا اس وقت یہ ناظرین کے لیے نہایت متاثر کن، مؤثر اور پر کشش موضوع تھا۔

جسے یونس جاوید نے بڑی کامیابی سے ڈرامے کے قالب میں ڈھالا۔

طویل دورانیے کے کھیلوں میں ایک منفرد کھیل منو بھائی کا پیش کیا گیا ڈراما ''دروازہ'' ہے۔ ۱۹۸۱ء میں پیش کیے گئے اس ڈرامے میں منو بھائی کے علامتی انداز میں دروں بینی کی تعلیم دی ہے۔ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ ہر شخص کے اندر ایک غیر مرئی دروازہ ہوتا ہے۔ جس کا وا ہو جانا ہی اسرار و رموزِ زیست کو آشکار کرتا ہے لیکن یہ دروازہ ہر شخص پہ نہیں کھلتا۔ مشکل، سنجیدہ اور علامتی نوعیت کے اس ڈرامے کو منو بھائی نے کامیابی سے پیش کیا۔

۱۹۸۳ء میں پیش کیا جانے والا طویل دورانیے کا ایک کھیل انور مقصود کا ''دورِ جنوں'' ہے۔ اس کھیل میں نوجوان نسل پر بالواسطہ تنقید کی گئی ہے کہ وہ بڑی ہو کر اپنے والدین کی فرماں بردار نہیں رہتی اور وہ والدین جو اپنی زندگی کی جمع پونجی اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت پر خرچ کر دیتے ہیں۔ آخری عمر میں آ کر اس وجہ سے بے یار و مددگار رہ جاتے ہیں کہ ان کا پرسانِ حال کوئی نہیں رہتا۔ کیونکہ ان کے بچے تو اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے ملک سے باہر جا چکے ہیں۔

اشفاق احمد نے ۱۹۸۶ء میں طویل دورانیے کے ان کھیلوں کے سلسلے میں ہی ایک قدیم موضوع کو اچھوتے انداز میں پیش کیا۔ طویل ڈراما ''فہمیدہ کی کہانی، استانی راحت کی زبانی'' سادہ اور عام فہم ہونے کے باوجود ہمارے معاشرے کی طبقاتی تقسیم پر مؤثر ترین تنقید ہے۔ فہمیدہ ایک غریب استانی کی بیٹی ہے اور اپنی ماں کے ساتھ کرائے کے ایک گھر میں رہتی ہے۔ مالک مکان بہت امیر ہیں۔ فہمیدہ اپنی غربت کو اس پر کیا گیا تقدیر کا ایک بہت بڑا ظلم تصور کرتی ہے اور احساس کمتری کی آگ میں جل جل کر مر جاتی ہے۔ فہمیدہ کی ماں مالک مکان پر اپنی بیٹی کے قتل کا مقدمہ دائر کرتی ہے۔ بنظرِ عمیق دیکھا جائے تو اس مقدمہ کی مدعی فہمیدہ کی ماں اور مدعا الیہ مالک مکان نہیں بلکہ تمام تر پرولتاری طبقہ اس کا مدعی اور بورژوا انفرادیت میں اجتماعیت کا رنگ بھر کے اشفاق احمد نے فہمیدہ کی کہانی کو آفاقی بنا دیا۔

مجموعی طور پر طویل دورانیے کے ان کھیلوں سے اردو ڈرامے کی روایت میں وہی اضافہ ہوا جو ناول کے بعد ناولٹ یا طویل افسانے سے افسانوی ادب کو ہوا۔ یعنی جس طرح ناول کے مقابلے میں ناولٹ یا طویل افسانہ پڑھتے ہوئے قاری بیجا طوالت اور ناول کی ضخامت کے جھنجھٹوں سے آزاد ہوا اور ایک نشست میں اس کے لیے ایک کہانی کو پڑھنا ممکن ہو گیا۔ اسی طرح طویل دورانیے کے کھیلوں سے وہ ناظرین بھی ڈراموں سے مستفید ہوئے جو مستقلاً سلسلہ وار کھیلوں کی ہر قسط نہیں دیکھ پاتے تھے، جس کے باعث ان پر ڈراما سیریل کا مکمل تاثر مرتب نہیں ہوتا تھا۔ اب ان کے لیے بھی ایک نشست میں ایک مکمل کہانی سے لطف اندوز ہونا ممکن ہو گیا۔

جس طرح ناول کے بعد طویل افسانے یا افسانے کے آجانے سے ناول کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہی اسی طرح طویل ڈرامے کے کھیلوں کے آغاز کا مطلب ہرگز نہیں کہ ٹیلی ویژن پر سلسلہ وار کھیل بند ہو گئے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ''وارث'' کے بعد سلسلہ وار کھیلوں کی مقبولیت کا گراف آنے والے دس سالوں میں اوپر ہی گیا۔ ''وارث'' نے اردو ڈرامے کو ایک نیا آہنگ اور لہجہ دیا۔ یہ لہجہ اتنا مؤثر اور دلکش تھا کہ آنے والے چند سالوں میں بالخصوص علاقائی زبانوں میں اور بالعموم قومی زبان میں بہت سے ڈرامے وارث کی اتباع میں لکھے گئے۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی ''وارث'' کی دھول کو بھی نہ چھو سکا۔ تعداد کے اعتبار سے دیکھا جائے تو یقیناً ۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء کے دوران متنوع موضوعات پر پہلے سے کہیں زیادہ ڈرامے پیش کیے تاہم اس عشرے میں امر ہو جانے والے ڈراموں میں ''تنہائیاں''، ''دھوپ کنارے''، ''سونا چاندی''، ''آنگن ٹیڑھا''، ''اندھیرا اجالا''، ''دیواریں''، ''پت جھڑ کے بعد''، ''خواہش''، ''باؤ ٹرین''، ''فشار'' جیسے ڈرامے شامل ہیں۔

اس دور کا ایک ناقابل فراموش تاریخی ڈرامہ ''آخری چٹان'' ہے۔ نسیم حجازی کے ناول سے ماخوذ اس ڈرامے میں جلال الدین شاہ خوارزم کی زندگی پر ارتکاز کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے کہ کس طرح اس نے تاتاریوں کی خون آشام جارحیت کا مقابلہ کیا۔ یوں تو یہ ڈراما دیگر بہت سے پیش کیے گئے تاریخی ڈراموں

جیسا ہی ہے لیکن اس ڈرامے سے نا صرف پی ٹی وی ڈرامے میں نئے تجربات کرنے کی راہ ہموار ہوئی بلکہ اس ڈرامے کے پیش کار قاسم جلالی کو مستقبل میں مزید تاریخی ڈرامے بنانے کا حوصلہ ملا۔

''آخری چٹان'' کے پیش کیے جانے کے ایک سال بعد ۱۹۸۱ء میں اے۔آر خاتون کے ناول ''افشاں'' سے ماخوذ ایک معروف ڈراما ''افشاں'' پیش کیا گیا۔ یہ خالصتاً ایک معاشرتی نوعیت کا ڈراما تھا۔ اس کی شہرت کا سب سے بڑا سبب پاکستانی معاشرے کی وہ چھوٹی بڑی الجھنیں تھیں جو اس ڈرامے میں کمال حقیقی انداز میں پیش کی گئی تھیں۔ خاندانی رشتوں کی کشش، وابستگیوں کا اتار چڑھاؤ، خاندان سے باہر کی جانے والی شادیوں کے نتائج، مختلف تہذیبوں کے اختلاط کے ثمرات اور رفتہ رفتہ کمزور ہوتے مشترکہ خاندانی نظام پر اس ڈرامے میں خوب روشنی ڈالی گئی۔ آج بھی افشاں کے بہت سے کردار ناظرین کے اذہان میں زندہ ہیں۔

۱۹۸۲۔۸۳ء میں مقبول ہونے والے سیریز ''سونا چاندی'' ہے۔ گو یہ بھی ایک معاشرتی نوعیت کا کھیل ہے تاہم منو بھائی نے سونا چاندی کے کرداروں کے ذریعے معاشرے کے زیریں طبقے کے خواب، خواہشوں اور آرزوؤں کو موضوع بنایا ہے اور دکھایا ہے کہ کس طرح گاؤں کے سیدھے سادھے بھولے بھالے لوگ آنکھوں میں خواب بسائے شہر کا رخ کرتے ہیں اور پھر کس طرح ان پر یہ راز افشا ہوتا ہے کہ رنگ و نور سے بھرپور شہر کی مخمور فضائیں ان کی سادہ لوح دیہاتی زندگی کا بدل نہیں ہو سکتی۔ سونا اور چاندی ملازمت کی غرض سے شہر کے مختلف گھروں میں کام کاج کے لیے جاتے ہیں جس سے شہر کے مختلف خاندانوں کے رسوم و رواج، اقدار اور مجموعی معاشرتی مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ ''سونا چاندی'' بیک وقت ایک بہترین مزاح بھی تھا اور معاشرتی تنقید بھی۔ اس کے مختلف کرداروں کی حماقتوں، سادہ لوحی اور بھول پن سے دیکھنے والے بہت محظوظ ہوئے۔ اس کے ساتھ ساتھ مختلف خاندانوں کی عکس بندی نے بالعموم پنجاب اور بالخصوص لاہور کی معاشرتی زندگی اور ثقافتی روایت کو اجاگر کیا۔

۱۹۸۴ء میں شہرت کی بلندیوں کو چھونے والا ڈراما ''اندھیرا اجالا'' ہے۔ محکمہ پولیس کو مرکزی نقطہ بنا کر اس سیریز میں ۵۸ اقساط پیش کی گئیں۔ یونس جاوید کی اس تحریر سے قبل ٹیلی ویژن ڈراما کی روایت میں اس جامعیت کے ساتھ اس موضوع پر قلم نہیں اٹھایا گیا۔ اس سیریز کی خوبصورتی یہ ہے کہ اس میں محکمہ پولیس کے محض منفی یا مثبت پہلوؤں کو اجاگر نہیں کیا گیا بلکہ حقیقی رنگ میں ایسے اہلکاروں اور افسران کو بھی پیش کیا گیا جو محکمہ پولیس کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ بن جاتے ہیں اور ایسے لوگوں کی بھی نشاندہی کی گئی ہے جس پر قوم بھی ناز کرتی ہے۔ اندھیرا اجالا کا ایک پہلو مذکورہ محکمے سے منسلک افراد کی خانگی زندگی پر روشنی ڈالنا بھی ہے۔ ہمارے ہاں پولیس، فوج اور ایسے چند دوسرے اداروں کے ملازمین کو فوجی اور سپاہی کے روپ میں تو دیکھا جاتا ہے تاہم یہ تصور نہیں کیا جاتا کہ یہ ملازمین مذکورہ محکمہ جات کے ملازمین ہونے سے پہلے انسان بھی ہیں۔ وہ انسان جو معاشرتی بود و باش رکھتا ہے، جس کا معاشرے کے مختلف اوقات میں مقام بھی ہوتا ہے اور اسے بہت سی معاشرتی اور گھریلو مشکلات اور مجبوریوں کا سامنا بھی ہوتا ہے۔ یونس جاوید نے جہاں ایک طرف محکمہ پولیس کے ملازمین کی معاشرتی اور گھریلو زندگی پر روشنی ڈال کر اس محکمے کے ملازمین اور عوام کو قریب لانے میں مؤثر کردار کیا وہاں دوسری طرف محکمہ پولیس کے منفی پہلوؤں کو اجاگر کر کے اس محکمے کی اصلاح کی ضرورت پر توجہ دلائی۔ اسی طرح اس کے مختلف موضوعات میں جرائم کے انسداد اور پولیس کی بہتر کارکردگی کو بھی پیش کیا گیا۔ موضوعیت سے ہٹ کر اس کے فنی پہلوؤں پر بات کی جائے تو یونس جاوید نے مذکورہ پہلوؤں کو اس قدر تخلیقی انداز میں پیش کیا کہ مقصدیت اور طوالت کے باوجود کسی بھی لمحہ ڈراما سپاٹ اور بے رنگ نہیں ہونے پایا۔ یہی وجہ ہے کہ اس موضوع پر بعد میں چند ڈراما نگاروں نے قلم اٹھایا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی اندھیرا اجالا کی سی شہرت حاصل نہ کر سکا۔ اشفاق احمد ''اندھیرا اجالا'' پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''پولیس کا محکمہ اگر ہمارے یہاں مقدس گائے نہیں تو اس معاشرے کا مرکھنا بھینسا ضرور

ہے۔ جس کو کسی طرف سے بھی ہاتھ ڈالنا اپنی زندگی کو مسلسل عذاب میں مبتلا رکھنا ہے۔
ہمارے ملک میں مختصر سی ایسٹ انڈیا کمپنی کے چند گوروں نے صرف محکمہ پولیس کے زور پر یہاں دو سو برس تک حکومت کی اور جاتے وقت انعام کے طور پر ہم کو اس محکمے کے ہاتھ گروی رکھ گئے۔ یونس جاوید نے کمال جرأت کے ساتھ اس محکمے کے پرت اتار اتار کر نا صرف ہم کو اس سے روشناس کرایا ہے بلکہ خود اس محکمے کو بھی پہلی مرتبہ اس کی کار گزاریوں سے متعارف کرانے کا موقع فراہم کیا۔'' (۱۷)

۱۹۸۵ء میں حسینہ معین نے کراچی سے ''تنہائیاں'' کے نام سے ایک ڈراما پیش کیا جس کی کہانی آغاز میں تو روایتی نوعیت کی تھی تاہم ڈرامے کے دو مرکزی کردار سارہ اور سمیعہ دو متضاد نفسی کیفیات اور شخصیات، سمیعہ کی معصوم شرارتوں، قباچا کے مثبت مزاح اور زارا کی سنجیدہ جدو جہد نے ڈرامے میں زندگی کا ایسا ممکن رنگ بھر دیا کہ تنہائیاں کراچی کے نمائندہ ڈراموں میں سے ایک بن گیا۔ اس ڈرامے میں حسینہ معین نے ہمارے اس عام معاشرتی رویے کو اجاگر کیا ہے جس کے تحت موقعہ پاتے ہی ہماری غاصبانہ حس جاگ جاتی ہے اور ہم یہ احساس کیے بغیر کہ ہمارے اس رویے کا نشانہ بننے والے لوگ زندگی کی دوڑ میں بالکل بے یار و مددگار اور تنہا رہ سکتے ہیں، ہم ہوسِ زر میں سب کچھ بھول جاتے ہیں۔ زارا اور سمیعہ کے والدین کی حادثاتی وفات کے بعد ان کے والد کے دوست کا ان کے گھر پر قابض ہو جانا ان کے اسی رویے کی نشاندہی کرتا ہے۔ سمیعہ کی ہلکی پھلکی شخصیت اور زارا کی اپنے مقصد سے وابستگی اور سخت جدو جہد نسائیت کے دو مختلف پہلوؤں کے عکاس ہیں۔ ایک طرف تو حسینہ معین مردوں کے اس معاشرے میں عورت کی اس سخت جدو جہد کو دکھا کر اپنے نسائی افکار کا اظہار کرتی ہے تو دوسری طرف ڈرامے کے آخر میں اس اخلاقی درس سے کہ تمام تر خوشیاں، خوشیاں منانے والوں کے ساتھ ہی منائی جاتی ہیں۔ چنانچہ تنہا کسی مقصد کا حصول انسان کو مطمئن نہیں کر سکتا۔ حسینہ معین نے عورتوں کو بھی یہ درس دینے کی کوشش کی ہے کہ دھن دولت کا حصول رشتے ناتوں

کے بغیر متوازن اور مسرت بخش زندگی کا ضامن نہیں ہوسکتا۔ حسینہ معین کے اس ڈرامے سے پہلے بھی نسائی جذبات کا اظہار ٹیلی ویژن پر ہو چکا تھا لیکن اس ڈرامے میں کیے گئے اس اظہار کو آج بھی اسی شدت سے محسوس کیا اور سراہا جاتا ہے۔ ''تنہائیاں'' کے علاوہ حسینہ معین نے ۸۰ء سے ۹۰ء کے دوران ''ان کہی''، ''اجنبی'' اور ''دھوپ کنارے'' جیسے معروف ڈرامے لکھے اور ٹیلی ویژن ڈراما کے اس سمندر میں اپنے امتیازی لہجے اور مزاج کو منوایا۔

اس دورانیے میں کراچی سے بہت سے ڈرامے جاگیرداریت کے موضوع پر لکھے گئے اور پہلی مرتبہ سندھ کی ثقافت کو ٹیلی ویژن ڈراما کے ذریعے ملکی سطح پر پیش کیا گیا۔ عبدالقادر جونیجو نے ''دیواریں''، ''چھوٹے بڑے لوگ''، ''بدلتے موسم''، ''کارواں'' اور ''سیڑھیاں'' کا اضافہ کیا جبکہ نورالہدیٰ شاہ نے ''جنگل''، ''تپش''، ''حوا کی بیٹی''، ''آسمان تک دیوار''، ''آدم زادے''، ''ماروی''، ''عجائب خانہ'' اور ''فاصلے'' جیسی سیریز لکھ کر شہرت حاصل کی۔ ان سب میں ''جنگل'' کو عوامی مقبولیت حاصل ہوئی۔ ''جنگل'' میں سندھ وڈیرہ شاہی اور جاگیردارانہ سماج کو بے نقاب کیا گیا۔ اس ڈرامے میں نورالہدیٰ شاہ نے سندھ کی حویلیوں کو ٹیلی ویژن اسٹوڈیو میں لا کھڑا کیا۔ اس دور میں عبدالقادر جونیجو اور نورالہدیٰ شاہ نے اپنے ڈراموں کے ذریعے سندھ کے استحصالی کلچر کے مظالم کو عام فرد تک پہنچایا۔ اس زمانے میں پاکستان ٹیلی ویژن سے سندھی ڈراما نگاروں کی ایک ٹیم سامنے آئی۔ نورالہدیٰ شاہ اور عبدالقادر جونیجو کے ساتھ ساتھ امر جلیل، شاہد کاظمی، آغا رفیق، شمشیر حیدری، ممتاز مرزا، آغا سلیم، قمر شہباز اور عبدالکریم بلوچ جیسے ڈراما نگاروں نے ملکی سطح پر سندھی کلچر کو ٹیلی ویژن پر متعارف کرایا۔ امر جلیل نے ''دوزخ'' اور شاہد کاظمی نے ''احساس'' جیسے کامیاب ڈرامے لکھے۔ ان سندھی ڈراما نگاروں نے نا صرف ٹیلی ویژن ڈرامے کو جاگیردار کے چہرے سے نقاب اتارنے کا حوصلہ دیا بلکہ اس طبقے کی نفسیات کو ڈرامے کے فن میں بڑی کامیابی سے پیش کیا۔

اسی دور میں اردو ڈرامے کی روایت موضوعاتی اعتبار سے ایک قدم آگے بڑھی۔ تاریخی معرکہ

آرائیوں، معاشرتی مسائل، نفسیاتی الجھنوں، سماجی مزاج، رویہ جاتی تغیرات، ثقافتی روایات، مختلف تہذیبوں کے اختلاط اور رومانویت ایسے موضوعات پر تو ڈرامے لکھے ہی جا رہے تھے، چنانچہ اصغر ندیم سیّد، امجد اسلام امجد، یونس جاوید، فاطمہ ثریا بجیا اور ایسے دوسرے ڈراما نگاروں نے خاص حوالہ جات سے متعلق ڈرامے لکھے۔ اس سلسلے میں نشان حیدر کے نام سے ایک اہم ڈراما سیریز پیش کی گئی جس میں ان فوجی جوانوں سے متعلق ڈرامے لکھے گئے جن کو اپنی دلیری اور شجاعت کے سلسلے اعلیٰ ترین فوجی اعزاز ''نشان حیدر'' سے نوازا گیا۔ خصوصی حوالے سے لکھے گئے اہم ڈراموں میں اصغر ندیم سیّد کا ''جہان سفر''، ''ستارہ اور سمندر''، ''جوڑ توڑ''، ''احساس'' اور ''چھاؤں''، ڈاکٹر ڈینس آئزک کا ''پہلی سی محبت''، ''چرن کے پاس'' اور ''اپنی صلیب''، امجد اسلام امجد کا ''قافلہ سخت جان''، ''اپنے حصے کا بوجھ'' اور فلسطین کی تحریک آزادی کے پس منظر میں لبنانی ادیب ڈاکٹر سہیل ادریس کے سٹیج ڈرامے ''زہرہ من دم'' سے ماخوذ کھیل ''لہو کے پھول''، فاطمہ ثریا بجیا کے ''بگھاں''، ''میراث''، ''براہیم کی تلاش'' اور ''برسوں کے فاصلے''، یونس جاوید کے ''عہد وفا''، ''صبح سفر''، ''دیارِ عشق'' اور ''طلوع'' شامل ہیں۔

۸۸۔۱۹۸۷ء میں ''پیانِ وفا'' اور ''رشتے اور راستے'' کے عنوان سے دو کھیل پیش کیے گئے جو ناصرف پاک چین دوستی کے تناظر میں لکھے گئے بلکہ ان میں پاکستانی اور چینی فنکاروں نے حصہ لیا۔ بین الاقوامی اشتراک سے ترتیب دیئے گئے کھیل ہونے کے حوالے سے یہ ڈرامے اردو ڈرامے کی روایت میں امتیازی حیثیت کے حامل ہیں۔

۸۰ء کے عشرے کے آخری دور میں کشمیر کی تحریک آزادی پر پہلی دفعہ شاہد محمود ندیم نے قلم اٹھایا۔ شاہد محمود ندیم نے کشمیر پر موضوعاتی ڈرامے کا آغاز ''وصال'' لکھ کر کیا جن کی تقلید میں بعد میں ٹیلی ویژن پر بہت سے مقبول ڈرامے پیش کیے گئے۔

مجموعی طور پر بات کی جائے تو ۱۹۸۶ء سے ۱۹۹۲ء تک کا دور ٹیلی ویژن کا ایک ایسا سنہری دور تھا

جس میں تاریخی معاشرتی سیاسی اور سماجی نوعیت کے ڈرامے پیش کاری کے ساتھ ساتھ ناولوں اور افسانوں کی ڈرامائی تشکیل اور موضوعاتی رنگارنگی اپنے نقطہ کمال پر نظر آئی۔ اس دور میں مقبولیت کی بلندی کو چھونے والے ڈراموں میں منو بھائی کا ''سونا چاندی''، انور سجاد کا ''نگار خانہ''، یونس جاوید کا ''اندھیرا اجالا''، اشفاق احمد کا ''بند گلی''، کمال احمد رضوی کا ''مسٹر شیطان''، حسینہ معین کا ''دھند''، شعیب منصور کا ''آٹھواں آسمان''، ذوالقرنین حیدر کا ''معصوم، فضل حسین صمیم کا ''خدمت مرکز''، حمید کاشمیری کا ''ایمرجنسی وارڈ''، آغا ناصر کا ''درد کے رشتے''، امجد اسلام امجد کا ''خواہش'' شامل ہیں۔ ان کے علاوہ ''کردار''، ''بازگشت''، ''راہ گزر''، ''دلدل''، ''پناہ''، ''نگہبان'' اور ''جشن تمثیل'' ۸۸ء کے عنوان سے بہترین ڈرامے پیش کیے گئے۔

۱۹۹۱ء میں ایک ایسا فیصلہ جو شاید نیک نیتی اور بہتر سے بہترین کی تلاش میں کیا گیا لیکن اس فیصلے نے پاکستان ٹیلی ویژن کو بالعموم اور اردو ڈراما کو بالخصوص بہت نقصان پہنچایا۔ پاکستان ٹیلی ویژن اس فیصلے کے بعد کبھی فرنٹ لائن پر نہ آسکا۔ اگر چہ واحد ٹی وی چینل ہونے کی وجہ سے اسے اہمیت تو حاصل رہی مگر وہ اپنی اہمیت گنواتا چلا گیا اور آج پاکستان ٹیلی ویژن کہیں بہت پیچھے نظر آتا ہے۔ پاکستان ٹائمز اپنی ۵/اپریل ۱۹۹۱ء کی اشاعت میں اس فیصلے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> "Pakistan Television Corporation's decision to purchase programmes prepared by the private sector has been widely hailed. Following the implementation of this decision, PTV has embarked upon a new era as private sector has started supplementing to the people."(۱۸)

بہتر سے بہترین کی تلاش میں PTV نے فیصلہ تو کر لیا لیکن وہ اپنے معیار کو نہ بچا سکے اور ٹی وی ڈراما، جو واحد ایسی تخلیق تھی جس نے بجا طور پر اپنے کندھوں پر پی ٹی وی کی تمام تر ذمہ داریوں کا بوجھ اٹھا رکھا تھا جو ایوب خان نے اس کے افتتاح کے موقع پر پی ٹی وی پر ڈالی تھیں (تعلیم، تفریح، ثقافت کی

ترویج)، سے انحراف کرتا ہوا نظر آیا۔ پی ٹی وی ڈراما کی ذمہ داریوں کے حوالے سے اشفاق احمد اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''جب عرفان کا زمانہ تھا تو لوح اور قلم کی ضرورت تھی، جب علم کا زمانہ آیا تو کتاب سہارا بنی، اب اطلاع کا دور ہے اور ذرائع ابلاغ اہم ہو گئے ہیں اور ان اہم ترین ذرائع میں سے ٹیلی ویژن اہم ترین ذریعہ بن گیا ہے اور اس اہم ترین ذریعے کا سارا بوجھ ''ڈرامے'' کے کندھوں پر آ گیا ہے۔ خبریں ڈراما مانگتی ہیں۔ واقعہ چاہتی ہیں ...... میوزک ڈرامائی منظر تلاش کرتا ہے۔ سنجیدہ مباحثے ڈرامائی سیٹ کے طلبگار ہیں۔ بین الاقوامی مذاکرات ڈرامائی صورت حال میں ہوتے ہیں اور کھیل تماشے تو بجائے خود ڈراما ہوتے ہیں۔''(۱۹)

اس صورت حال میں جب ہر چیز ہر پیشکش جو بجائے خود ڈراما تھی، کو جب ایسے ہاتھوں میں سونپا گیا جو اس کو ان روایات اور اقدار کے ساتھ لے کر چلنے میں ناکام رہے تھے، جو اس کا طرہ امتیاز تھی تو بجائے اس کو واپس کارگر ہاتھوں اور ذہین ذہنوں کو سونپنے کے، آنکھیں بند کر کے اور آزادی اظہار کے نعرے کے پیچھے سے فرار کی راہ اپنائی گئی اور یوں پاکستان ٹیلی ویژن کا وہ ڈراما جس کو دیکھنے کے لیے دولہا اپنی شادی اور سسر اپنے داماد کو ملنا بھول جاتا، بڑے شہروں کی سڑکوں پر ٹریفک رک جاتا، چھوٹے شہروں کی زندگی تھم جاتی، اپنے زوال کی جانب چلنا شروع ہو گیا۔ زوال کہ جو نظر آ رہا تھا مگر اس کو روکنے کی کوشش کسی نے نہ کی۔ نام نہاد جمہوریت کے پروانوں نے آمریت کے ہاتھوں لگے اس پودے کو جو تناور درخت بن چکا تھا جمہوریت کی وہ شراب پلانی شروع کی کہ وہ بجائے چادر اور چار دیواری کے محافظ کے خود چادر نوچ کر اور چار دیواری پھلانگ کر چوراہے میں مجرے پیش کرنے لگا۔

اگرچہ اس دور میں چند اچھے ڈرامے بھی پیش کیے گئے مگر وہ بحیثیت مجموعی کوئی بڑا کام نہ کر سکے اور

مرتے ہوئے شخص کی آخری سانسوں کی حیثیت اختیار کر گئے۔ جس طرح شمع بجھنے سے پہلے آخری دفعہ زور سے بھڑکتی ہے اس طرح یہ چند ڈرامے بھی ڈرامے کی مرتی ہوئی روایت کی آخری چنگاریاں بنے۔ ان میں اشفاق احمد کا ڈراما ''من چلے کا سودا'' اہمیت کا حامل ہے۔ اس ڈرامے کا بنیادی خیال بھی اشفاق احمد کے تمام ڈراموں کی طرح روحانی فکر و فلسفے کے گرد گھومتا ہے۔ مشرق ہو یا مغرب، روحانی اقدار ہر معاشرے اور مذہب کا جز و رہتی ہیں۔ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو ذہنی و قلبی اضطراب کا شکار ہے۔ اس اضطراب سے فرار اور سکون کی تلاش میں وہ معرفت کے راستے پر چلتا ہے۔ ابتداء میں یہ تصوف کی کتابوں سے رہنمائی حاصل کرتا ہے مگر بعد میں اپنی تشفی نہ پا کر لوگوں سے میل ملاپ شروع کرتا ہے اور معرفت کی راہوں اور فلاح کے راستوں کو دورِ جدید کے علم اور سائنس سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے اشفاق احمد لکھتے ہیں:

> ''اس ڈراما سیریل کے وجود میں آنے کا تعلق ان دو مثبت اور منفی تاروں سے بندھا ہے جس میں ایک کا سرچشمہ تصوف اور عرفان ہے اور دوسرے کا منبع سائنس خاص طور پر فزکس اور فزکس میں بھی کوانٹم تھیوری کے ساتھ وابستہ ہے۔''(۳۰)

اس دور کی ایک اور پیشکش شاہد محمود ندیم کا ''زرد دوپہر'' ہے۔ اس ڈرامے میں پہلی دفعہ ملک کی سیاست کو موضوع بنایا گیا۔ اس ڈرامے میں سیاست دانوں کی چالوں اور ملک دشمن عناصر کی تصویر کشی کی گئی۔ سیاست میں لوگ چہرے بدل بدل کر آتے ہیں اور اپنی جیبیں بھر کر عوام کو وعدوں اور دلاسوں پر ٹرخاتے رہتے ہیں۔ یہ لوگ عوام کے مسائل کا حل نہیں دیتے بلکہ ان میں اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ کھیل کی کہانی ایک ایسے قیدی کے گرد گھومتی ہے جس کو ایک گروپ قتل کر کے فائدہ حاصل کرنا چاہتا ہے جبکہ دوسرا گروپ اسے سیاسی مفاد کے تحت بچانا چاہتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک ایسی طاقت بھی ہے جو سود و زیاں سے ماورا ہو کر اس شخص کی مدد کرنا چاہتی ہے۔ یہ کھیل قانونی اداروں کی منفی سیاسی گروہوں کے

ہاتھوں کٹھ پتلی بن جانے، عوام کے عدم تحفظ کے احساس اور منفی طاقتوں کے خلاف برسرپیکار قوتوں کی بہترین تصویر کشی کرتا ہے اور زرد دوپہر کو نئی صبح میں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

مذکورہ ڈراموں کے علاوہ اس دور میں آنے والے بڑے ڈرامے ''آہٹ'' اور ''آنچ'' ہیں۔ ''آہٹ'' حسینہ معین کی تحریر تھا اور اس میں خاندانی منصوبہ بندی جیسے نازک موضوع پر کمال احتیاط اور بے باکی سے قلم اٹھایا گیا اور یہ درس دینے کی کوشش کی گئی کہ بیٹوں کی خواہش میں ہمارے پڑھے لکھے خاندان بھی کس طرح آبادی میں اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں جو کہ نا صرف ان کی خانگی زندگی کو بھی خراب کرتا ہے بلکہ ملک وقوم کی مشکلات میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ ساحرہ کاظمی اس موضوع پر بات کرتے ہوئے کہتی ہیں:

> ''ٹیلی ویژن پر اس موضوع کو پیش کرنا اور نبھانا نہایت مشکل کام ہے۔ لیکن میں سمجھتی ہوں کہ اب ہمیں اس حد تک روشن خیال ہو جانا چاہیے کہ ہم اپنی ان خامیوں پر بھی تنقید برداشت کر سکیں جن پر ہم جانتے بوجھتے بھی پردہ ڈال دیتے ہیں اور اگر ٹیلی ویژن معاشرتی اصلاح کے اس فریضے سے عہدہ برا نہیں ہوتا تو پھر اس کا مقصدی پہلو ہی فوت ہو جاتا ہے۔''(۲۱)

ناہید سلطانہ کی تحریر ''آنچ'' بھی اس دور کا معروف ڈراما تھا جس میں ہمارے لڑکیوں کے رشتوں کے مسائل اور متوسط طبقے کے ان سمجھوتوں کو اجاگر کیا گیا ہے جن کے تحت محض شادی کے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کے لیے بے جوڑ شادیاں رچائی جاتی ہیں۔

پاکستان ٹیلی ویژن کی تاریخ میں ''دھواں'' ایک منفرد تجربہ تھا۔ اشعر عظیم کی اس تحریر نے پی ٹی وی کوئٹہ مرکز کو ٹیلی ویژن ڈراما کی تاریخ میں ناقابل فراموش بنایا۔

''الفا براوو چارلی'' بھی اسی نوع کا ایک اچھوتا تجربہ تھا۔ جس میں فوج کے تربیتی عمل، پاک فوج کے جوانوں کی جانفشانی، ان کی پیشہ ورانہ صلاحیتوں اور ان کی ذاتی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔

خاص حوالوں اور قومی موضوعات سے متعلق اس دور میں "مقدمہ کشمیر"، "محاصرہ"، "انگار وادی"، "وفا کے پیکر" اور ایسے دوسرے ڈرامے پیش کیے گئے۔ مجموعی طور پر ۹۱ء سے ۲۰۰۰ء تک کے چند اہم ڈراموں میں امجد اسلام امجد کا "ایندھن" عطاء الحق قاسمی کا "حویلی" یونس جاوید کا "پت جھڑ" منصور آفاق کا "زمین" اور "دنیا" شاہد ندیم کا "جنجال پورہ" اصغر ندیم سیّد کا "الاؤ" اور "انکار" مسرت کلانچوی کا "ریگزار" اور "مسافت" مرزا اطہر بیگ کا "نشیب" (عبداللہ حسین کے ناول سے ماخوذ)، "یہ آزاد لوگ"، "دلدل" "خواہ مخواہ" اور "رنجشیں"، جمیل ملک کا "لمبے ہاتھ" اور "آندھیاں" منو بھائی کا "یہ کہانی نہیں ہے" حسینہ معین کا "کہر"، "آہٹ" اور "کسک" فاطمہ ثریا بجیا کا "عروسہ"، "گھر ایک نگر"، "اساوری"، عبدالقادر جونیجو کا "ماروی"، اسد محمد خان کا "منڈی" عدیم ہاشمی کا "آغوش" امر جلیل کا "سارنگ" ناصر بلوچ کا "شہباز" خالدہ حسین کا "آشوب" اور آصفہ شاکر کا "ایک تھی گڑیا" نے مقبولیت کی سند حاصل کی۔

ٹیلی ویژن کے اس دور میں بہت سے طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے بھی پیش کیے گئے جن میں شاہد محمود ندیم کا "جنجال پورہ" ایم شریف کا "پانچوں گھی میں" حامد رانا کا "محلے دار" فاروق قیصر کا "سرگم سرگم پھر سرگم"، "گیسٹ ہاؤس"، "شوخیِ تحریر"، "کامیڈی تھیٹر" اور "حماقتیں" بہت مشہور ہوئے۔

پاکستان میں ٹیلی ویژن ڈراما کی روایت میں ایک اہم موڑ اس وقت آیا جب ۱۹۹۲ء میں STN کی نشریات کا آغاز ہوا۔ یہ پہلا نجی ٹیلی ویژن نیٹ ورک تھا جس نے پاکستان میں کام شروع کیا۔ نشریاتی ادارے میں نجی شعبے کی آمد سے بہت سی مثبت اور منفی تبدیلیاں آئیں۔

"مثبت تبدیلی یہ تھی کہ پہلی مرتبہ پی ٹی وی کو مقابلے کی فضا میں کام کرنا پڑا۔ عام طور پر مقابلے کی فضا بہتر معیار پر منتج ہوتی ہے۔ تاہم پی ٹی وی والے شاید اس بات کے عادی نہ تھے۔ لہٰذا وہ بہتری کے چکروں میں ہنس کی چال پر چل پڑے۔" (۲۱)

STN نے ٹیلی ویژن کے میدان میں آتے ہی ایک انقلاب سا برپا کر دیا۔ بعض لوگوں کا خیال یہ

ہے کہ اس کا سب سے بڑا سبب STN کی کامیاب تشہیری مہم تھی:

"To some, the only reason for STN's overwhelming success is its publicity campaigns and its success in presenting its programmes in a much better way then they really are. Its approach is much more professional than PTV's as it is run by the people who know how to attract the viewers and advertises publicize their serials, hire the services of best possible people in every field.

After 'Chand Grehan' STN has not telecast a standard Urdu serial or series but they still succeed in getting a lot of advertisment every time as they are backed up by very well planned publicity campaigns."(۲۳)

راقم کے خیال میں STN کی ابتدائی مقبولیت کا سبب صرف اس کی تشہیری مہم نہیں تھی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ نئی چیز ہمیشہ پرکشش ہوا کرتی ہے۔ ریڈیو پاکستان کی موجودگی میں خود PTV کے ساتھ ایسا ہی ہوا تھا۔ نیز STN نے ان لگے بندھے سانچوں، رویوں اور رجحانات سے ہٹ کر کام کیا تھا جو کم و بیش گذشتہ تین دہائیوں سے ناظرین کے لیے معمول کی بات بن چکے تھے۔ لہٰذا اس گلیمر، تشہیری مہم اور چکا چوند سے بھرپور قلعی کو محض منفی صورت میں نہیں دیکھنا چاہیے۔

منفی پہلو یہ ہے کہ STN ڈرامے کی روایت میں گلیمر اور مغربی اتباع کے چکر میں پاکستانی اردو ڈرامے کے معیارات ٹیلی ویژن ڈراما کی روایات اور ناظرین کے مزاج کو صحیح طور پر ملحوظ نہ رکھ سکے۔ PTV ڈراما ہمیشہ معاشرتی روایات کے سدھار اور پاکستانی معاشرے کے مزاج کی بہتری کے تناظر میں ترتیب دیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ STN سے پہلے PTV ڈراما کی ادبیت، سنجیدگی اور متانت اور فنی پختگی بے مثال

تھی۔ دوسری طرف STN ایک نجی ادارہ تھا اور پارسی تھیٹر کی طرح خالصتاً کاروباری مقاصد کے تحت کام کر رہا تھا۔ بدقسمتی سے PTV سے وابستہ لوگ اس ظاہری چکا چوند سے مرعوب ہو گئے اور انہوں نے بھی یہ محسوس کیا کہ شاید بہتری کی طرف قدم یہی ہے۔ STN نے ''چاند گرہن'' کے بعد ''کشکول''، ''ستارہ اور مہرالنساء'' اور ''دشت'' جیسے معیاری ڈرامے پیش کیے۔ لیکن اس نوعیت کا معیار نا STN کا مسئلہ تھا اور نہ انہوں نے قائم رکھا۔ نتیجتاً STN نے ہدایت کاروں، ڈراما نگاروں اور اداکاروں کو بھاری معاوضوں پر اپنی طرف کھینچنا شروع کیا۔ PTV کے لیے سرکاری ادارہ ہونے کے باعث ایسا کرنا تو ممکن نہ تھا، تاہم PTV نے موضوعی اور پیش کاری کے انداز میں STN کا اتباع شروع کر دیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ STN ڈراما کو معیار کے اعتبار سے کمزور تھا ہی، PTV ڈراما بھی پستی کی طرف گامزن ہو گیا۔

آج پاکستان میں بہت سے نجی ادارے کام کر رہے ہیں۔ ۱۹۹۲ء سے پہلے ناظرین کو ہفتہ میں کم و بیش دس پندرہ ڈرامے دیکھنے کو ملتے تھے اور ان کے پاس انہیں دیکھنے کے علاوہ کوئی چارہ نہ تھا۔ لیکن آج جیو انٹرٹینمنٹ، اے آر وائے ڈیجیٹل، انڈس ویژن، ہم ٹی وی، اے ٹی وی، ٹی وی ون، آج ٹی وی اور ایسے چھوٹے بڑے ادارے ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھا رہے ہیں اور ناظرین ایک ہفتے میں بیسیوں ڈرامے دیکھ سکتے ہیں۔ بہرحال معیار کی کسوٹی کمیت نہیں ہو سکتی۔ ۱۹۶۴ء سے ۲۰۰۰ء تک ٹیلی ویژن اردو ڈراما ارتقاء کے مختلف مراحل سے گزرا۔

> ''ایک وقت وہ تھا جب ہمارے پاس کچھ بھی نہیں تھا۔ لیکن ہم بہت کچھ کرنے کی قدرت رکھتے تھے۔ ایک وقت یہ ہے کہ ہمارے پاس سب کچھ ہے لیکن اب ہمارے رجحانات ہی بدل گئے ہیں۔'' (۲۴)

گذشتہ ابواب میں موضوعاتی اور فنی اعتبار سے ٹیلی ویژن ڈراما کے تنوع پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے اور اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ تاریخی تناظر میں ٹیلی ویژن ڈراما کن ارتقائی مراحل اور

مدارج سے گزرا۔ اس تحقیقی اور تنقیدی مطالعے کے بعد اب ہمیں یہ طے کرنا ہے کہ

۱۔ کیا ٹیلی ویژن ڈراما نے ادبی روایت کے ارتقاء میں کوئی کردار ادا کیا؟

۲۔ اردو ڈرامے کے ارتقاء میں کیا ''ٹیلی ویژن اردو ڈراما'' ایک مثبت سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے؟

۳۔ کیا ٹیلی ویژن ڈراما نے معاشرتی اقدار کی درستی میں کردار ادا کیا؟

۴۔ کیا ٹیلی ویژن ڈراما کا موجودہ معیار اس کی تاریخی ادبی حیثیت سے مطابقت رکھتا ہے؟

۵۔ اردو ڈراما کے ارتقاء میں، اس وقت جب ریڈیو اور تھیٹر کم و بیش مر چکے ہیں، ٹیلی ویژن ڈراما کو ایسا کیا کرنا چاہیے کہ ڈراما کی تاریخ میں ٹیلی ویژن اپنا پہلا سا مقام حاصل کر سکے؟

منقولہ بالا سوالات بلاشبہ اہمیت کے حامل بھی ہیں اور طوالت کے متقاضی بھی۔

اول: پہلے مرحلے پر ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کیا ٹیلی ویژن ڈراما کوئی ادبی صنف ہے یا نہیں؟ راقم کے خیال میں تو یہ سوال ہی درست نہیں تاہم صاحبان فکر و فہم نے نا صرف یہ سوال اٹھایا بلکہ بڑی شد و مد سے یہ ثابت کرنے کی کوشش بھی کی کہ ہمارے ٹیلی ویژن ڈرامے نہ ادب ہیں اور نہ ادبی روایت میں ان کا کوئی مقام ہے۔ احمد سلیم نے نشاندہی کی ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے سیمینار منعقدہ ۱۹۶۹ء ''ڈراما۔ ٹیلی ویژن کے دور میں'' میں ٹی وی ڈراما کی ادبی حیثیت اور معیار پر خاصے سوالات اٹھائے گئے۔ وہ لکھتے ہیں:

"The Pakistan Television came under severe attack at a literary seminar in July 1969 for drama and promoting quackery, sponsored by the "Halqae Arbabe Zauq", the seminar on "Drama in the television Age" was participated in by eminent writers and literary critics.

Mr. Asghar Butt, a noted playwriter, held the TV responsible for mushroom growth of the hacks. He said letter writers had become men of letters

overnight, and spolit poets had turned playwrights thanks to the TV. ...... Agha Baber, another playwright, was also highly critical of sub-standard TV plays. He thought that the TV play was far away from the modern concepts of drama, while modern drama essentially portrayed every day life. TV plays derived inspiration from traditional stage drama. As such, shouting was supposed to be an essential part of dialogue and characters had to be "types"."(۲۵)

دوسری طرف ایسے لوگ بھی ہیں جنہیں ناصرف ڈرامے کے ادبی ہونے پر شک نہیں بلکہ وہ اس کے معیار کے بھی قائل ہیں۔ یہ سوال راحت کاظمی سے کیا گیا تو انہوں نے جواب دیا:

""ظاہر ہے وہ ٹی وی ڈراما جس کی آبیاری اشفاق صاحب (مرحوم)، بانو آپا، ڈاکٹر انور سجاد، صفدر میر، منو بھائی اور ایسے دوسرے کٹر ادیبوں نے کی ہو، اس کی ادبی حیثیت پر شک نہیں کیا جا سکتا۔ ان ادیبوں نے پیسے کے لالچ میں ڈرامے نہیں لکھے۔ یہ لوگ ٹیلی ویژن کے بغیر بھی اپنے فن کا لوہا منوا سکتے تھے۔ بات یہ ہے کہ انہوں نے محسوس کر لیا تھا کہ اب ادب کی زندگی تحریر میں نہیں تصویر اور صوتیات میں مضمر ہے۔ اسی لیے ان ادیبوں نے پہلے ریڈیو پھر ٹیلی ویژن کا سہارا لیا۔"(۲۶)

اس حقیقت سے ہٹ کر بھی دیکھا جائے تو اردو ڈرامے کی ادبیت پر انگلی اٹھانا کسی بھی طور درست معلوم نہیں ہوتا۔ یہ درست ہے کہ ڈرامے کی پرورش ان پارسی تھیٹر مالکان نے کی جن کا ادب سے تعلق ہو یا نہ ہو، کاروباری لحاظ سے انہیں یہ وسیلہ مؤثر معلوم ہوا تھا۔ تاہم مرزا ہادی رسوا، عبدالحلیم شرر، پریم چند، امتیاز علی تاج، اشتیاق احمد قریشی، عبدالماجد دریا بادی، آغا حشر اور ایسے بہت سے دوسرے ڈراما نگاروں کی ادبی

حیثیت پر نہ کوئی شک کرتا ہے اور نہ کر سکتا ہے۔ ان ادیبوں نے صرف تھیٹر کے لیے ڈرامے نہیں لکھے بلکہ ان میں سے بہت سے ایسے ہیں جن کے ڈرامے سٹیج کی رنگا رنگی تک پہنچ ہی نہیں سکے۔ کتاب کی سطور میں ہی محدود اور محفوظ ہو گئے۔ کس قدر مضحکہ خیز بات ہے کہ ہم کتاب تک محدود رہ جانے والے ڈراموں کو ادبی ڈراما کا نام دیتے ہیں کیا وسیلہ اظہار کی تبدیلی کسی تخلیق کی ادبی حیثیت کو بھی بدل سکتی ہے۔ یقیناً نہیں۔ کیونکہ اگر ایسا تصور کر لیا جائے تو پھر ہمیں یہ کہنا ہوگا کہ اردو کا لازوال ڈراما انارکلی سٹیج پر پیش کیے جانے سے پہلے تک ایک ادبی ڈراما تھا اور سٹیج ریڈیو اور ٹیلی ویژن تک پہنچتے پہنچتے اس کی ادبیت جاتی رہی۔ اسی طرح وہ بیسیوں ناول اور افسانے جن پر اردو ناول اور افسانے کی روایت ہمیشہ ناز کرتی رہے گی، ڈرامائی سانچے میں ڈھلنے کے بعد ادب کا حصہ نہیں رہے۔

> ''ادب کسی بھی موضوع پر شستہ، فصیح و بلیغ اور مؤثر تخلیقی انداز میں خامہ فرسائی کا نام ہے۔ نوک قلم سے ٹپکنے والے یہ الفاظ ضابطہ تحریر میں آ کر بھی ادب رہتے ہیں اور سٹیج ریڈیو یا ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے کے بعد بھی۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ کیا فکری، موضوعی اور فنی اعتبار سے ان میں ادبیت ہے؟ اس اعتبار سے مسئلہ تحریر اور تقریر یا پیش کاری کا نہیں رہتا بلکہ ادبیت بنیادی کسوٹی بن جاتی ہے۔ جس طرح ہر تحریر ادب کا حصہ نہیں ہوتی اسی طرح ہر ڈراما ادب کا حصہ نہیں ہوتا۔'' (۲۷)

بالائی سطور کی بحث سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ڈرامے کی ادبی حیثیت مسلمہ ہے۔ جس ماحول میں ٹیلی ویژن ڈراما کا آغاز ہوا اس میں اگر یہ کہا جائے کہ اردو ٹی وی ڈرامانے اردو ادب کے گرتے ہوئے گراف کو ایک مرتبہ پھر بلندی کی طرف گامزن کیا تو بے جا نہ ہوگا۔ جس طرح معاشرہ اور معاشرے کے رویے مسلسل ارتقا پذیر ہیں، اسی طرح ادب اور ادب کے وسیلہ ہائے اظہار بھی ارتقائی مراحل سے گزر رہے ہیں۔ داستانوں نے ناولوں کی صورت لی، ناول افسانے میں سمٹ آئے اور افسانے سے افسانچہ وجود میں آیا۔ اس

ارتقا کے پیچھے محرک، اختصار اور وقت کی بڑھتی ہوئی رفتار تھی۔ اسی طرح جب کتاب خوانی کا دور زوال پذیر ہوا تو افسانوی ادب نے پیش کاری میں پناہ لی اور پیش کاری کی مؤثر ترین صورت ڈراما ہے۔ اشفاق احمد نے درست کہا تھا:

''الیکٹرونک میڈیا کے ذریعے جو مواد جمع ہو کر سامنے آ رہا ہے وہ کاغذ سے زیادہ دیرپا ہو گا۔ ولائت میں ایسی لائبریریاں عام ہو گئی ہیں جہاں ویڈیو کیسٹ میں ڈرامے، افسانے، شاعری غرض یہ کہ ہر قسم کا ادب موجود ہے۔ چھپے ہوئے الفاظ کے ساتھ گو ہمارا ربط پرانا ہے لیکن چھپا ہوا لفظ علم کو اس طرح عام نہیں کرتا جس طرح بولا ہوا لفظ (Spoken Word) کرتا ہے۔ لوک ورثے کی زبان میں اسے Oral Tradition کہتے ہیں۔ بابا بدھا کے زمانے سے حضورﷺ تک دانش کی ساری باتیں زبانی کہی گئی ہیں اور یہ بڑے علوم جو ہمیں ورثے میں ملے ہیں اسے ایک سننے والے نے دوسرے سننے والے کو منتقل کیا...... علم آدمی کو آدمی کے ذریعے منتقل کیا جاتا ہے۔''(۲۸)

دوم ڈرامے کی ادبی حیثیت پر بات کر لینے کے بعد اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اردو ڈراما کے ارتقاء میں ٹیلی ویژن کا کردار کیونکر مثبت تھا۔

اردو ڈراما نے لکھنوی دربار میں آنکھ کھولی۔ پارسیوں کے ہاتھوں میں پاؤں پاؤں چلنا سیکھا، پھر طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بیتاب بنارسی اور آغا حشر جیسے ڈراما نگاروں نے اس کا ناک نقشہ درست کیا۔ اس موقع پر اردو ڈرامے کو امتیاز علی تاج جیسا رہبر ملا جو اسے فن کی بلندی پر لے گیا۔ دوسری طرف ریڈیو اور فلم کی آمد اور تھیٹر کی گھٹتی ہوئی مانگ عنفوان شباب میں سٹیج ڈرامے کی جان کے درپے تھی۔ ایسے میں ریڈیو نے ڈرامے کو پناہ دی اور جب ریڈیو کی روایت کمزور ہونے لگی تو ٹیلی ویژن نے ڈرامے کی روایت کو امر کر دیا۔

''یوں تو تھیٹر کے زوال کے دور میں کتاب کی حد تک بہت سے ڈرامے لکھے گئے جو

مختلف جرائد اور مجلات میں چھپے لیکن ڈراما پڑھنے کی نہیں دیکھنے کی چیز ہے۔ یہ کام کتاب نہیں ٹیلی ویژن ہی کر سکتا تھا۔ اردو ڈرامے نے جس قدر سبک رفتار ترقی ٹیلی ویژن کے عہد میں کی، اس سے پہلے اس کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ ٹیلی ویژن پر اگر ڈراما نہ ہوتا تو شاید کچھ بھی نہ ہوتا۔ کم از کم پاکستان میں ٹیلی ویژن کی مقبولیت کا سارا دارومدار ڈرامے پر ہی رہا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ اب ٹیلی ویژن کے ہر پروگرام میں ڈرامائیت پائی جاتی ہے۔" (۲۵)

سٹیج پر ڈراما اس واسطے بہت زیادہ پھل پھول نہیں سکا کہ سٹیج کی مجبوریاں ڈراما نگار کو محدود کر دیتی ہیں جبکہ ریڈیو پر صرف سنا جا سکتا ہے۔ دیکھا نہیں جا سکتا۔ چنانچہ تاثر اس حد تک مرتکز نہیں ہو پاتا جو پردۂ سکرین پر کرداروں کے زندہ و جاوید نظر آنے سے ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ آؤٹ ڈور شوٹنگ کی سہولت اور ریکارڈنگ اور ایڈیٹنگ کی ٹیکنالوجی نے ڈراما نگار کو حد بندیوں سے آزاد کر دیا۔ اب وہ سب کچھ پیش کر سکتا ہے جو اس کے خیال میں آتا ہے۔

"ٹیلی ویژن ڈراما کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ریڈیو اور سٹیج پر اس قدر موضوعاتی تنوع نہیں تھا جو ہمیں ٹیلی ویژن پر ملتا ہے۔ تاریخ، سیاست، معاشرت، سماجیات، نفسیات، ثقافت، قومی اور ملی موضوعات، طنز و مزاح، بچوں کی تعلیم و تربیت اور وہ کون سا موضوع ہے جو ٹیلی ویژن ڈرامے کا موضوع نہیں بنا۔" (۳۰)

گویا ٹیلی ویژن نے اردو ڈراما کے ارتقا میں تکنیکی موضوعی اور تاثیری ہر اعتبار سے مثبت کردار ادا کیا۔

سوم: اردو ڈراما کی ادبیت اور اردو ڈرامے کی روایت میں ٹیلی ویژن کی اہمیت پر بات کر لینے کے بعد اب مرحلہ ٹیلی ویژن ڈراما کی تاثیریت کا ہے۔

الیکٹرانک میڈیا میں جب لوگوں کے پاس ریڈیو اور فلم کے علاوہ کوئی اور ذریعہ نہ تھا تب ٹیلی ویژن

نے ڈرامے کے ذریعے پاکستانی معاشرے پر اپنی طلسماتی اثر انگیزی کا جادو جگایا۔ اس سوال کا جواب کہ معاشرتی اقدار کی درستی میں کیا کردار ادا کیا، مثبت اور منفی دونوں اعتبار سے کیا جا سکتا ہے۔ مثبت اس طرح سے کہ ''سنگ میل''، ''آخر شب''، ''آخری چٹان''، ''بابر''، ''لبیک'' اور ایسے دوسرے ڈراموں کے ذریعے ٹیلی ویژن ڈراما نے اہل وطن کو ان کی ان قدیم روایات سے مؤثر طور پر آشنا کیا جن کے وہ امین ہیں۔ اسی طرح ''شمع''، ''افشاں''، ''خواجہ اینڈ سن''، ''شب دیگ'' اور ایسے دوسرے ڈراموں کے ذریعے ثقافتی پہلو کو اجاگر کیا۔ اسی طرح ''وارث''، ''ہوائیں''، ''ناموس''، ''ماروی''، ''دیواریں'' اور ایسے دوسرے ڈراموں کے ذریعے جاگیرداریت پر تنقید کی اور زیریں طبقات کو ان کے حقوق سے آگاہی دلائی۔ اسی طرح طنز و مزاح کے پیرائے میں منفی معاشرتی اقدار اور روایات پر تنقید بھی کی گئی۔

مذکورہ نقطے کا منفی پہلو یہ ہے کہ بالخصوص ۹۰ء کی دہائی میں ٹیلی ویژن ڈراما کے تقلیدی مزاج نے ہماری معاشرتی اقدار کو نقصان بھی پہنچایا:

> ''جس معاشرے میں فیشن کے بدلاؤ کی بنیاد ٹی وی ڈراما کے ہیرو ہیروئن کے عادات و اطوار اور لباس ہوں، وہاں ٹی وی ڈرامے کو بہت احتیاط سے کام لینا چاہیے کیونکہ بولنے سے لے کر اٹھنے بیٹھنے، ملنے جلنے، خوشیاں منانے اور غموں کو سہنے تک معاشرہ ٹیلی ویژن ڈراما کے کرداروں کی نقل کرتا ہے۔ ہماری بدقسمتی ہے کہ آج کا ٹیلی ویژن ڈراما اس پہلو کو صحیح طور پر مدنظر نہیں رکھتا۔'' (۳۱)

چہارم: موخرالذکر نقطہ ہماری توجہ اس طرف مبذول کراتا ہے کہ ٹیلی ویژن کا آغاز جس قدر مثبت انداز میں ہوا تھا، آج اسے برقرار نہیں رکھا جا سکا۔ یا دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ گزشتہ کل کا ٹی وی ڈراما آج کے ٹی وی ڈرامے سے بہت سے پہلوؤں کی بناء پر بہتر تھا۔ چنانچہ راقم کو یہ کہنے میں کوئی عار محسوس نہیں ہوتا کہ بدقسمتی سے ٹی وی ڈراما اپنی تاریخ ادبی حیثیت سے مطابقت نہیں رکھتا۔ یہاں سوال یہ پیدا

ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہوا؟ اگر مادی حقیقتوں کی اہمیت کا ادراک کر بھی لیا جائے تو آج میڈیا کے ہر شعبے میں پیسہ پہلے سے کہیں زیادہ ہے۔ ایسے میں ہدایت کاروں، اداکاروں یا ڈراما نگاروں کے معیار کو کم از کم پیٹ کی بھوک متاثر نہیں کر رہی۔

''اگر اچھے ہدایت کار بھی ہیں، ڈراما نگار بھی اور اداکار بھی تو ایسے میں سمجھ نہیں آتا کہ کون سی چیز گراوٹ کا سبب بن رہی ہے۔ کم از کم پی ٹی وی کے حوالے سے تو میں کہہ سکتا ہوں کہ سرکاری دباؤ اور پالیسیاں ہمارے فن کو کھل کھیلنے کا موقع ہی نہیں دیتیں۔ لہٰذا خرابی اندر ہی ہے۔'' (۳۲)

اگر حقیقت اتنی سادہ ہوتی تو اور کیا چاہیے تھا۔ عام گفتگو اور ادب میں تو فرق ہی یہی ہے کہ جو بات بالواسطہ طور پر نہیں کہی جا سکتی اسے ادبی چاشنی میں لپیٹ کر پیش کر دیا جائے۔ لہٰذا سرکاری پابندیوں کا نہ کوئی کمال ہے نہ قصور۔ مسئلہ یہ ہے کہ ٹی وی اداروں کی تجارتی فکر ہمیں نقصان پہنچا رہی ہے۔ اسی طرح ہمارا وہ عمومی رویہ جس کے تحت ہم اغیار کی تقلید پر بڑی جلدی آمادہ ہو جاتے ہیں، بھی ڈرامے کو نقصان پہنچا رہا ہے۔ یہ درست ہے کہ بھارتی ٹی وی نے شروع میں ڈرامے کو ایک مضبوط وسیلہء اظہار کے طور پر نہیں لیا۔ تاہم کیبل نیٹ ورک کے اس دور میں بھارتی میڈیا اس وسیلہء اظہار سے نا صرف ہمارے معاشرتی رویہ کو متاثر کر رہا ہے بلکہ ٹی وی ڈراما کی فن کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے۔ سٹار ٹی وی نیٹ ورک، سونی اور زی ٹی وی جیسے ہندوستانی ٹی وی چینل پر پیش کیے جانے والے بے تکے سوپ ڈرامے نے ہمارے مجموعی معاشرتی مزاج کو بھی خراب کیا ہے اور ڈرامے سے وابستہ لوگوں کی سوچ کو بھی۔

''مجھے یہ بات سمجھ نہیں آتی کہ جب ہم یہ جانتے ہیں کہ پڑوسی ملک کا میڈیا ہمارے معیار اور روایات کو خراب کر رہا ہے تو ہم اس کی تقلید کیوں کر رہے ہیں؟ ہم جانچے پرکھے بغیر ہر نئی چیز کو ارتقا قرار دے دیتے ہیں۔ یہ رویہ ہماری قوم کا ایک بہت بڑا المیہ

ہے۔"(۳۳)

گویا پاکستانی ٹی وی ڈراما اپنے اس تاریخی ادبی معیار کو قائم نہیں رکھ سکا جو ۷۰ء اور ۸۰ء کی دہائی کے ٹی وی ڈراما میں ہمیں نظر آتا تھا۔

پنجم: اس صورت حال میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اب کیا کیا جائے کہ پاکستانی ٹی وی ڈراما اپنا کھویا ہوا مقام پھر سے حاصل کر سکے؟

اس سلسلے میں ضرورت اس امر کی ہے کہ سب سے پہلے تو اردو ٹی وی ڈرامے کے حقیقی معیار کو از سرِ نو ترتیب دیا جائے۔ یہ درست ہے کہ اب وقت بدل چکا ہے۔ رویے اور رجحان بھی بدل گئے ہیں۔ ایسے میں اردو ٹی وی ڈرامے کے ہدایت کاروں اور ڈراما نگاروں کا یہ فرض ہے کہ وہ اس حقیقت کا ادراک کریں کہ میڈیا کا کام یہ نہیں کہ وہ معاشرے کو وہ دکھائے جو معاشرہ دیکھنا چاہتا ہے بلکہ میڈیا تو رائے عامہ کی تشکیل کا کام کرتا ہے۔ آج بھی اگر آسان روی اور تن آسانی کو ترک کر کے ڈرامے کے فن سے وابستہ لوگ مؤثر انداز میں اپنی اقدار، رسوم و رواج اور روایات کو پیش کریں تو ناظر اپنی مٹی سے جڑے ہوئے ڈرامے کو ضرور دیکھے گا۔ اس سلسلے میں ہم ٹی وی، جیو ٹی وی اور اے۔آر۔وائے ٹی وی نے کچھ مثبت کردار ادا کیا ہے۔ تاہم بدقسمتی سے مجموعی رویہ شرمناک ہے۔

ضرورت اس امر کی ہے کہ ایک مرتبہ پھر ادیب اپنی ذمہ داری کا احساس کریں اور اس اعتماد سے سامنے آئیں کہ آج بھی لوگ 'اچھا' دیکھنا چاہتے ہیں۔ اسی طرح ہدایت کاروں کا یہ فرض بنتا ہے کہ وہ تقلیدی رویہ ترک کر کے ڈرامے کا رشتہ اپنی مٹی سے جوڑیں۔ اس سلسلے میں پہلا قدم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ناظرین کو ۷۰ء سے ۹۰ء تک کے اردو ٹی وی ڈراما ایک مرتبہ پھر دکھائے جائیں۔ مختلف ٹی وی چینل نے ایسا کیا بھی ہے۔ یہ ایک عبوری حل ہوتا ہے بشرطیکہ نئے اور معیاری ادیبوں اور ہدایت کاروں کی کھیپ اس تسلسل کو برقرار رکھ سکے۔ المختصر:

ا) ہمیں ادب سے رشتہ ایک مرتبہ پھر استوار کرنا چاہیے۔

ب) معیاری ناولوں اور افسانوں کی ڈرامائی تشکیل اس سلسلے میں اہم کردار ادا کر سکتی ہے۔

ج) تقلیدی رویے کو ترک کر کے تخلیقی رجحان سازی کی کوشش کی جانی چاہیے۔

د) حکومتی سطح پر سنسر پالیسی کو از سر نو تشکیل کیا جائے۔

ہ) اچھے ادیبوں اور ہدایت کاروں کو اس بات کا احساس دلایا جائے کہ مقدار معیار کی کسوٹی نہیں ہو سکتی۔ ٹیلی ویژن کا وظیفہ بے شمار ڈرامے پیش کرنا نہیں، پروقار ڈرامے پیش کرنا ہے لہٰذا ''کم مگر معیاری'' کا نصب العین اپنایا جانا چاہیے۔

ر) نجی ٹیلی ویژن چینل کے علاوہ PTV کو خاص طور پر اس سلسلے میں حرکت میں آنا چاہیے اور تجارتی اغراض و مقاصد کو بالائے طاق رکھ کر معیار کو فوقیت دینی چاہیے۔ راقم کے خیال میں یہ امر یقینی ہے کہ آج بھی معیاری ڈراما مقبول ہوتا ہے اور ہر مقبول ہونے والی شے بکتی ہے۔ لہٰذا آج بھی معیار پہلے کی طرح ٹیلی ویژن ڈراما اور ٹیلی ویژن مالکان کی ضروریات کو پورا کر سکتا ہے۔

ڈراما اردو ادب کی معروف صنف ہے اور ٹیلی ویژن ڈراما اس صنف کی زندہ تصویر۔ گزشتہ اوراق اور ابواب میں ہم نے دیکھا کہ اردو ڈراما دنیائے ادب کی کسی بھی ڈرامائی روایت کا مقابلہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ہمارا ٹیلی ویژن ڈراما ہمارا وہ مضبوط ہتھیار ہے جو ماضی میں ہندوستانی فلم پر بھی اثر انداز ہوتا رہا۔ اگر آج بھی پہلے سا خلوص، مشکل پسندی، پیشہ واریت اور تخلیقیت کو اپنا لیا جائے تو وہ رفعت حاصل کی جا سکتی ہے جو کبھی ہمارے قدموں تلے تھی اور ڈرامے کی زندہ صنف کا مقدر تھی۔

حوالہ جات

۱۔ حالی، الطاف حسین، مولانا۔ مقدمہ شعر وشاعری (لاہور: علمی بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء)، ص ۲۴

۲۔ براڈبری، میلکم۔ جدید انگریزی ادب کا سماجی تناظر، ص ۱۳

۳۔ محمد قوی خان۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۵ جون ۲۰۰۷ء)

۴۔ Gauhar, Altaf, Twenty years of Pakistan: 1947-67, Karachi, Pakistan Publications, 1967, P.560

۵۔ اشفاق احمد۔ عرضِ مصنف، ص ۴۹

۶۔ Ahmad Saleem, History of PTV: 1964-69, P.3

۷۔ اشفاق احمد۔ عرضِ مصنف، ص ۵۱۔۵۲

۸۔ اطہر خیری۔ ''کراچی ٹیلی ویژن......ایک جائزہ'' مشمولہ، جام نو (کراچی: جنوری ۱۹۷۰ء)، ص ۳۷

۹۔ اشفاق احمد۔ عرضِ مصنف، ص ۵۴

۱۰۔ ایوب خان۔ خطاب (لاہور: روزنامہ نوائے وقت، ۲۷ نومبر ۱۹۶۴ء)

۱۱۔ Gauhar, Altaf, Twenty years of Pakistan: 1947-67, (Karachi, Pakistan Publications, 1967), P.562

۱۲۔ Yadav, J.P. Television and Social Change (Volume I), (New Delhi, Anmol Publications (Pvt.) Ltd., 2004), P.29

۱۳۔ اشفاق احمد۔ عرضِ مصنف، ص ۵۲

۱۴۔ بحوالہ سلمان بھٹی، محمد۔ پی ٹی وی ڈراما میں سماجی حقیقتیں، ص ۴۶

۱۵۔ امجد اسلام امجد۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۹ اگست ۲۰۰۶ء)

۱۶۔ صفدر میر۔ مشمولہ کانچ کا پل از یونس جاوید (لاہور: یونیورسل بک ہاؤس، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۵

۱۷۔ اشفاق احمد۔ مشمولہ اندھیرا اجالا از یونس جاوید (لاہور: اظہار سنز، ۱۹۸۶ء) ص ۱

۱۸۔ Televiewers, Pakistan Times, (Lahore: 5th April 1991).

۱۹۔ اشفاق احمد، مشمولہ، عرض مصنف ص ۵۶

۲۰۔ اشفاق احمد، دیباچہ، من چلے کا سودا (لاہور: العمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء) ص ۵

۲۱۔ ساحرہ کاظمی۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۹ فروری ۲۰۰۷ء)

۲۲۔ Televiewers, Pakistan Times, (Lahore, 6th November, 1992)

۲۳۔ ڈاکٹر انور سجاد۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۱۱ دسمبر ۲۰۰۷ء)

۲۴۔ راحت کاظمی۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۹ فروری ۲۰۰۷ء)

۲۵۔ Ahmad Saleem, History of PTV - 1964-69 P.9-10

۲۶۔ ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۲۷ اگست ۲۰۰۷ء)

۲۷۔ حسینہ معین۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء)

۲۸۔ طاہر مسعود۔ یہ صورت گر کچھ خوابوں کے (کراچی: مکتبہ تخلیق ادب، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۰۴

۲۹۔ آغا ناصر۔ انٹرویو (اسلام آباد: بتاریخ ۱۳ مارچ ۲۰۰۷ء)

۳۰۔ کمال احمد رضوی۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۶ جنوری ۲۰۰۵ء)

۳۱۔ انور مقصود۔ انٹرویو (کراچی: بتاریخ ۱۳ اپریل ۲۰۰۷ء)

۳۲۔ قیصر نقی امام۔ انٹرویو (اسلام آباد: بتاریخ ۱۵ اپریل ۲۰۰۶ء)

۳۳۔ عثمان پیرزادہ۔ انٹرویو (لاہور: بتاریخ ۵ جنوری ۲۰۰۶ء)

مآخذ و مصادر

(ا) کتب

ابصار عبدالعلی۔ سارا جہاں ہمارا (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)

ابصار عبدالعلی۔ شہ رگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء)

ابصار عبدالعلی۔ کیسے کیسے لوگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، بار دوّم، ۱۹۸۲ء)

احمد سہیل۔ جدید تھیٹر (لاہور: ادارہ ثقافت پاکستان، طبع اوّل، ۱۹۸۴ء)

ادیب، سیّد مسعود حسن رضوی۔ لکھنؤ کا شاہی سٹیج (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۶۸ء)

ادیب، سیّد مسعود حسن رضوی۔ لکھنؤ کا عوامی سٹیج (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۶۸ء)

اسد اریب۔ بچوں کا ادب (ملتان: کاروانِ ادب، ۱۹۸۲ء)

اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ برصغیر کا ڈراما: تاریخ، افکار اور انتقاد (لاہور: مغربی پاکستان اورا کیڈمی، ۱۹۸۷ء)

اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ ڈرامے کا تاریخی اور تنقیدی پس منظر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)

اشرف، اے۔ بی، ڈاکٹر۔ اردو ڈراما اور آغا حشر (ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۲ء)

اشرف، اے۔ بی، ڈاکٹر۔ اردو سٹیج ڈراما (دہلی: شانِ ہند پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)

اشفاق احمد ورک، ڈاکٹر۔ اردو نثر میں طنز و مزاح (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۴ء)

اشفاق احمد۔ اور ڈرامے (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)

اشفاق احمد۔ ایک محبت سو ڈرامے (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)

اشفاق احمد۔ توتا کہانی (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء)

اشفاق احمد۔ حسرت تعمیر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)

اشفاق احمد۔ حیرت کدہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)

اشفاق احمد۔ جنگ بجنگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)

اشفاق احمد۔ شاہلا کوٹ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)

اشفاق احمد، عرضِ مصنف (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء)

اشفاق احمد۔ قلعہ کہانی (لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۹۰ء)

اشفاق احمد۔ گلدان (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)

اشفاق احمد۔ من چلے کا سودا (لاہور: العمر انٹر پرائزز، ۱۹۹۶ء)

اشفاق احمد۔ مہمانسرائے (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)

اصغر ندیم سیّد۔ چاند گرہن (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)

اصغر ندیم سیّد۔ دریا (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء)

اعجاز حسین سیّد، ڈاکٹر۔ مختصر تاریخ ادب اردو (دہلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۵۳ء)

امانت لکھنوی۔ اندر سبھا مع شرح، مرتب: سیّد وقار عظیم (لاہور: اردو مرکز اشاعت اوّل، س ن)

امجد اسلام امجد۔ اپنے لوگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)

امجد اسلام امجد۔ ٹیلی ویژن کے لیے لکھنے کا فن (لاہور: شعبہ ابلاغیات، پنجاب یونیورسٹی، س ن)

امجد اسلام امجد۔ خواب جاگتے ہیں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)

امجد اسلام امجد۔ دن (لاہور: العمر پبلیکیشنز، ۱۹۹۳ء)

امجد اسلام امجد۔ دہلیز (لاہور: التحریر، ۱۹۸۱ء)

امجد اسلام امجد۔ رات (اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)

امجد اسلام امجد۔ سمندر (لاہور: دوست پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء)

امجد اسلام امجد۔ وارث (لاہور: ماورا پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء)

امجد اسلام امجد۔ وقت (لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۹۳ء)

انتظار حسین۔ ملاقاتیں (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)

انور سجاد، ڈاکٹر۔ سورج کو ذرا دیکھ (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۴ء)

انور سجاد، ڈاکٹر۔ صبا اور سمندر (لاہور: دوست پبلیکیشنز، ۱۹۸۹ء)

انور سجاد، ڈاکٹر۔ نگارخانہ (لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۹۴ء)

انور سدید، ڈاکٹر۔ اردو ادب کی مختصر تاریخ (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۱ء)

اے۔ آر خاتون۔ افشاں (کراچی: ویلکم بک پورٹ، ۱۹۹۵ء)

اے۔ آر خاتون۔ شمع (کراچی: ویلکم بک پورٹ، ۱۹۹۴ء)

اے۔ آر خاتون۔ ادیبہ، مرتب؛ زبیدہ خاتون (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۷ء)

اے۔ آر، خالد۔ ٹیلی ویژن اور ابلاغ (لاہور: مکتبہ کارواں کچہری روڈ، ۱۹۸۴ء)

آغا سہیل، ڈاکٹر۔ دبستان لکھنؤ کے داستانی ادب کا ارتقا (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۸ء)

آغا ناصر۔ آغا ناصر کے ٹی وی ڈرامے (کراچی: القادر پرنٹنگ پریس، ۱۹۸۸ء)

آفاق احمد۔ ٹی وی ڈرامے (لکھنؤ: نصرت پبلشرز، ۱۹۸۵ء)

بادشاہ حسین، سیّد۔ اردو میں ڈراما نگاری (حیدرآباد دکن: شمس المطابع، ۱۹۳۵ء)

بانو قدسیہ۔ تماثیل (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)

بانو قدسیہ۔ توجہ کی طالب (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء)

بانو قدسیہ۔ دوسرا قدم (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)

بانو قدسیہ۔ فٹ پاتھ کی گھاس (لاہور: فیروز سنز، ۱۹۸۹ء)

بختیار احمد۔ مقدمہء کشمیر (کراچی: مکتبہء اتحاد، ۱۹۹۹ء)

تاج، امتیاز علی سیّد۔ انارکلی (حیدر آباد دکن: تاج اکیڈمی، س ن)

تاج، امتیاز علی سیّد۔ حافظ عبداللہ کے ڈرامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۴ء)

تاج، امتیاز علی سیّد۔ خورشید عبداللہ کے ڈرامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)

تاج، امتیاز علی سیّد۔ رونق کے ڈرامے، حصہ اوّل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء)

تاج، امتیاز علی سیّد۔ ظریف کے ڈرامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)

تاج، امتیاز علی سیّد۔ متفرق مصنفین کے ڈرامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)

تنہا، محمد یحییٰ۔ سیر المصنفین، جلد اوّل (دہلی: مکتبہء جامعہ علمیہ، ۱۹۲۴ء)

جاوید اختر، ڈاکٹر سیّد۔ اردو کی ناول نگار خواتین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء)

جمیل جالبی، ڈاکٹر۔ ادب، کلچر اور مسائل (کراچی: رائل بک کمپنی، ۱۹۸۶ء)

حالی، مولانا الطاف حسین۔ مقدمہء شعر و شاعری (لاہور: علمی بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء)

حسن اختر، ڈاکٹر ملک۔ اردو ڈراما کی مختصر تاریخ (لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۰ء)

حسن اختر، ڈاکٹر ملک۔ تاریخ ادب اردو (لاہور: دین محمد پریس، ۱۹۷۹ء)

حسین رضوی، محمد۔ ڈراما پر ایک دقیق نظر، مرتب: ڈاکٹر انور پاشا (نئی دہلی: پیش رو پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)

خاطر غزنوی۔ جدید اردو ادب (لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، بار اوّل، ۱۹۸۵ء)

خوشحال زیدی، ڈاکٹر۔ اردو میں بچوں کا ادب (دہلی: کتب خانہ انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء)

رام بابو سکسینہ۔ تاریخ ادب اردو (لاہور: علمی بک ہاؤس، ۱۹۹۴ء)

رضی عابدی۔ مغربی ڈراما (کراچی: اردو اکیڈمی، ۱۹۶۶ء)

رؤف خالد۔ انگار وادی (لاہور: سورج پبلشنگ بیورو، ۱۹۹۴ء)

زبیدہ خاتون۔ عروسہ (کراچی: ویلکم بک پورٹ، ۱۹۹۲ء)

سلیم الرحمٰن، محمد۔ مشاہیر ادب: یونانی (لاہور: قوسین، ۱۹۹۲ء)

سلیم ملک، محمد، ڈاکٹر۔ امتیاز (لاہور: بک ہوم، ۲۰۰۴ء)

شبیر حسین سیّد۔ جھوک سیال (لاہور: شیخ غلام علی، ۱۹۷۲ء)

شرر، عبدالحلیم۔ مضامینِ شرر؛ جلد سوّم (لکھنؤ: دلگداز پریس، س ن)

شرر، عبدالحلیم۔ گزشتہ لکھنؤ (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۲ء)

شمشاد سیّد۔ ریڈیو ڈراما (لاہور: ادارہ فروغ اردو، س ن)

شمیم ملک، مسز۔ آغا حشر کاشمیری: حیات اور کارنامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۴۶ء)

شوکت صدیقی۔ جانگلوس؛ حصہ اوّل (کراچی: رکتاب پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء)

شوکت صدیقی۔ جانگلوس؛ حصہ دوّم (کراچی: رکتاب پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)

شوکت صدیقی۔ خدا کی بستی (اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۱ء)

صادق علی گل۔ سرگزشتِ تاریخ (لاہور: عزیز بک ڈپو، س ن)

صدیقی، رشید احمد۔ طنزیات ومضحکات (لاہور: آئینہ ادب، ۱۹۶۶ء)

صفدر میر۔ آخرِ شب (لاہور: کلاسک، ۱۹۷۸ء)

ظفر اقبال۔ معیاری فلم سازی (لائل پور: قرطاس، ۱۹۹۴ء)

ظہورالدین، ڈاکٹر۔ جدید اردو ڈرامہ (لاہور: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۷ء)

ظہورالدین۔ جدید اردو ڈراما (نئی دہلی: ادارہ فکر جدید، ۱۹۸۷ء)

عبدالسلام، پروفیسر۔ فن ڈراما نگاری اور انارکلی (کراچی: مکتبہ نظامیہ، ۱۹۶۱ء)

عزیز احمد۔ بوطیقا (دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۱ء)

عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما کا ارتقاء (لاہور: شیخ غلام علی، س ن)

عشرت رحمانی۔ اردو ڈراما: تاریخ و تنقید (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۵۷ء)

عشرت رحمانی، ڈرامے چند (لاہور: مکتبہ کارواں، ۱۹۶۱ء)

عطیہ نشاط۔ اردو ڈراما: روایت اور تجربہ (لکھنؤ: نصرت پبلشرز، ۱۹۷۳ء)

غفور شاہ قاسم، پروفیسر۔ پاکستانی ادب ۱۹۴۷ء سے تا حال (لاہور: بک ٹاک، ۱۹۹۵ء)

قمر رئیس، ڈاکٹر۔ ترقی پسند ادب (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۴ء)

گوریجہ، رشید احمد۔ اردو ڈرامے کی تاریخ: واجد علی شاہ سے مرزا ادیب تک (ملتان: بیکن بکس، ۲۰۰۲ء)

گوریجہ، رشید احمد۔ اردو کے تاریخی ناول (لاہور: ابلاغ، ۱۹۹۴ء)

محمد اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ اردو ڈرامے میں نئے رجحانات (لاہور: ایکوریٹ پرنٹرز، ۱۹۸۱ء)

محمد حسن، ڈاکٹر۔ جدید اردو ادب (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۵ء)

محمد شاہد حسین، ڈاکٹر۔ عوامی روایات اور اردو ڈرامہ (نئی دہلی: حسین پبلیکیشنز، ۱۹۹۲ء)

محمد عمر و نور الٰہی۔ ناٹک ساگر (لاہور: شیخ مبارک علی، ۱۹۲۴ء)

محمود شیرانی، حافظ۔ پنجاب میں اردو (لکھنؤ: اتر پردیش اکیڈمی، ۱۹۹۰ء)

مرزا ادیب۔ پس پردہ (لاہور: مکتبہ جدید ادب، ۱۹۶۷ء)

مرزا ادیب۔ خاک نشیں (لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۵ء)

مرزا ادیب۔ رفیع پیر کے ڈرامے (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۰ء)

مستنصر حسین تارڑ۔ شہپر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)

منٹو، سعادت حسن۔ گنجے فرشتے (لاہور: خیالستان: ۱۹۵۲ء)

منیر احمد۔ پاکستان ٹیلی ویژن کے ۲۵ سال (اسلام آباد: میڈیا ہوم، ۱۹۹۰ء)

مہر و نار سرور۔ فلک پیا کے ڈرامے (کراچی: ماس پرنٹرز، ۱۹۸۴ء)

میرزا ادیب۔ بچوں کا ادب (لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء)

نامی، ڈاکٹر، عبدالعلیم۔ اردو تھیٹر جلد اوّل تا جلد چہارم (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۲ء)

نسرین پرویز، ڈاکٹر۔ پاکستان کا ٹیلی ویژن ڈرامہ اور سماجی تبدیلیاں (کراچی: لائنز کمیونیکیشنز، بار اوّل، ۱۹۹۹ء)

نسیم حجازی، آخری چٹان (لاہور: جہانگیر بک ڈپو، ۱۹۹۵ء)

واجد علی شاہ اختر۔ محل خانہ شاہی (لکھنؤ: ۱۹۱۴ء)

وقار عظیم، سیّد۔ اردو ڈراما: فن اور منزلیں، مرتب؛ سیّد معین الرحمٰن (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء)

وقار عظیم، سیّد۔ چند قدیم ڈرامے: تعارف اور تجزیہ، ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن، مرتب (لاہور: شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج، لاہور، ۹۳۔۱۹۹۲ء)

وقار عظیم، سیّد۔ ڈرامہ تنقید اور تجزیاتی مطالعہ (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)

وقار عظیم، سیّد۔ فن اور فن کار (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۶ء)

وقار عظیم، سیّد۔ نیا افسانہ (دہلی: جناح پریس، س۔ن)

وقار عظیم، سیّد۔ ہماری داستانیں (لاہور: اردو مرکز، ۱۹۶۴ء)

یاسین گوریجہ۔ پاکستان فلم انڈسٹری (لاہور: شہزاد کمرشل کارپوریشن پبلشرز، ۱۹۸۵ء)

یزدانی، ڈاکٹر خواجہ عبدالحمید۔ فارسی شاعری میں طنز و مزاح (لاہور: نگارشات ۱۹۸۹ء)

یوسفی، مشتاق احمد۔ زرگزشت (کراچی: دانیال، ۱۹۸۵ء)

یونس جاوید۔ اندھیرا اجالا (لاہور: اظہار سنز، ۱۹۸۶ء)

یونس جاوید۔ رگوں میں اندھیرا (لاہور: گل رنگ پبلشرز، س ن)

یونس جاوید۔ کانچ کا پل (لاہور: یونیورسل بکس، ۱۹۸۷ء)

(ب) لغات اور انسائیکلوپیڈیاز

اردو دائرہ معارف اسلامیہ؛ جلد ۲۰ (لاہور: جامعہ پنجاب، ۱۹۹۳ء۔۱۹۹۴ء)

جمیل جالبی، ڈاکٹر؛ مؤلف قومی انگریزی اردو لغت (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۲ء)

فیروز اللّغات (لاہور: فیروز سنز، س ن)

نور الحسن، مولوی؛ مؤلف نور اللغات؛ جلد دوّم (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۵ء)

(ج) غیر مطبوعہ تحقیقی مقالے

احمد بخش، ملک۔ یونس جاوید اور اصغر ندیم سیّد کے اردو ٹی وی ڈراموں کا تنقیدی جائزہ، مقالہ برائے ایم فل اردو (ملتان: مملوکہ بہاء الدین زکریا یونیورسٹی لائبریری، بہاء الدین زکریا یونیورسٹی، ۲۰۰۱ء)

ثمینہ، شہناز۔ اشفاق احمد کی افسانہ نگاری، مقالہ ایم اے اردو (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۲ء)

جیون سلطان، سیّد۔ اردو ڈراما: تقسیم کے بعد پاکستان میں، مقالہ برائے ایم اے اردو (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۷۲ء)

حیدری، فیصل کمال۔ محمد سلیم الرحمٰن بطور مترجم، مقالہ برائے ایم۔فل اردو (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۶ء)

خالدہ خان۔ انور مقصود: فن اور شخصیت، مقالہ برائے ایم اے اردو (کراچی: مملوکہ کراچی یونیورسٹی لائبریری، کراچی یونیورسٹی، ۱۹۹۹ء)

راحیلہ پروین۔ اشفاق احمد کے مطبوعہ ڈرامے : ایک جائزہ، مقالہ ایم اے اردو (لاہور : مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی،۲۰۰۳ء)

رب نواز مونس۔ پاکستان میں اردو ریڈیائی ڈرامے کا ارتقاء، مقالہ برائے پی ایچ ڈی اردو (اسلام آباد : مملوکہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی لائبریری،۱۹۹۹ء)

رخسانہ عمران۔ ٹیلی ویژن کے دس سال : ۱۹۷۴ء سے ۱۹۸۴ء ،مقالہ برائے ایم اے ابلاغیات (لاہور : مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی،۱۹۸۴ء)

سلمان بھٹی،محمد۔ پاکستان ٹیلی ویژن ڈراموں میں سماجی حقیقتیں، مقالہ برائے ایم فل اردو (لاہور :مملوکہ گورنمنٹ کالج لائبریری، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، ۲۰۰۱ء)

ضیاءالدین۔ پاکستان ٹیلی ویژن ڈراما اور کشمیر: تحقیقی وتنقیدی جائزہ، مقالہ برائے ایم۔فل اردو (اسلام آباد :مملوکہ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی لائبریری،علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی،۲۰۰۴ء)

طاہرہ مراد۔ لاہور ٹیلی ویژن ڈراموں کی ادبی روایت : ۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء کے دوران ، مقالہ برائے ایم۔اے اردو (لاہور :مملوکہ ایف۔سی کالج لائبریری، ایف سی کالج، ۱۹۸۹ء)

عباس رضا ہاشمی،سیّد۔ محمد صفدر میر: شخصیت اور فن، مقالہ برائے ایم اے اردو (لاہور :مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۰ء)

ماہ جبیں شہزاد۔ پنجاب کے مقالات، ایم اے، اشاریہ، مقالہ برائے ایم۔اے اردو (لاہور :مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۵ء)

محمد اسلم قریشی، ڈاکٹر۔ ڈرامائی نظریے اور تکنیک کی روشنی میں اردو ڈرامے کا جائزہ، مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی اردو (لاہور :مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۵ء)

محمد شاہد۔ ٹیلی ویژن ڈراما کے مندرجات تبدیل کرنے میں پرائیویٹ پروڈکشن کا کردار، مقالہ ایم اے ماس

کمیونیکیشن (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۱ء)

ناظرہ مرغوب۔ کراچی ٹیلی ویژن کے طویل دورانیے کے ڈراموں کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ، مقالہ برائے ایم اے اردو (کراچی: مملوکہ کراچی یونیورسٹی لائبریری، کراچی یونیورسٹی، ۱۹۹۹ء)

نائلہ جاوید۔ بانو قدسیہ کی ڈراما نگاری، مقالہ برائے ایم اے اردو (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۴ء)

ہما عنبرین۔ لاہور تھیٹر میں جدید رجحانات، مقالہ برائے ایم اے ابلاغیات (لاہور: مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۹۷ء)

(د) رسائل و جرائد

ادب لطیف، لاہور: جنوری ۱۹۴۹ء

ادب لطیف، لاہور: فروری ۱۹۵۰ء

ادب لطیف، لاہور: نومبر ۱۹۵۲ء

ادب لطیف، لاہور: اکتوبر ۱۹۵۴ء

ادب لطیف، لاہور: جنوری ۱۹۵۵ء

ادب لطیف، لاہور: ڈراما نمبر، اکتوبر ۱۹۵۶ء

ادب لطیف، لاہور: جولائی ۱۹۵۶ء

ادب لطیف، لاہور: فروری ۱۹۵۷ء

ادب لطیف، لاہور: فروری ۱۹۵۹ء

ادبی دنیا، لاہور: جولائی ۱۹۴۰ء

اردوئے معلی، علی گڑھ، اگست ۱۹۰۳ء

اردوئے معلی، علی گڑھ: دسمبر ۱۹۰۳ء

اردو، اورنگ آباد: ۱۹۲۴ء

افکار، کراچی: جنوری ۱۹۸۴ء

اوراق، لاہور: سالنامہ، نومبر، دسمبر ۱۹۹۳ء

آج کل، دہلی: ستمبر ۱۹۵۲ء

آج کل، دہلی: جنوری ۱۹۵۹ء

آج کل، دہلی: ڈراما نمبر، اگست ۱۹۶۶ء

تحقیق، لاہور: سندھی ادب وثقافت نمبر، ۱۹۸۸ء

جام نو، کراچی: سالنامہ اکتوبر ونومبر ۱۹۶۸ء

جام نو، کراچی: دسمبر ۱۹۶۸ء

جام نو، کراچی: فروری ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: مارچ ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: اپریل ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: مئی ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: جون ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: جولائی ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: اکتوبر ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: اگست و ستمبر ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: نومبر ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: دسمبر ۱۹۶۹ء

جام نو، کراچی: جنوری ۱۹۷۰ء

جام نو، کراچی: فروری ۱۹۷۰ء

چہارسو، راولپنڈی: مارچ ۱۹۹۳ء

صحیفہ، لاہور: تاج نمبر، اکتوبر ۱۹۷۰ء

قند، مردان: ڈراما نمبر، ۱۹۶۱ء

کتاب، کراچی: اپریل ۱۹۸۵ء

کتاب، کراچی: ستمبر ۱۹۸۵ء

کتاب، کراچی: جنوری ۱۹۸۶ء

ماہ نو، کراچی: اگست ۱۹۵۴ء

ماہ نو، کراچی: جون ۱۹۵۹ء

ماہ نو، کراچی: جنوری ۱۹۶۰ء

ماہ نو، کراچی: اکتوبر ۱۹۶۴ء

ماہ نو، کراچی: جنوری ۱۹۶۹ء

ماہ نو، لاہور: اپریل ۱۹۷۸ء

مصور، لاہور: مئی ۱۹۷۰ء

نصرت، لاہور: فروری ۱۹۶۶ء

نصرت، لاہور: مارچ ۱۹۶۶ء

نقوش، لاہور: جون ۱۹۶۰ء

نقوش، لاہور: دسمبر ۱۹۶۳ء

نقوش، لاہور: مارچ ۱۹۶۳ء

نگار، کراچی: جون ۱۹۶۲ء

نئی قدریں، حیدرآباد: ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء

نیرنگ خیال، کراچی: سالنامہ، ۱۹۴۶ء

(ہ) اخبارات

روزنامہ ''امروز'' لاہور: یکم دسمبر، ۱۹۷۴ء

روزنامہ ''امروز'' لاہور: ۶ جون ۱۹۸۰ء

روزنامہ ''امروز'' لاہور: ۱۶ نومبر ۱۹۷۴ء

روزنامہ ''امروز'' لاہور: ۲۶ فروری ۱۹۸۰ء

روزنامہ ''امروز'' لاہور: ۲۶ نومبر ۱۹۷۴ء

روزنامہ ''امروز'' لاہور: ۲۶ نومبر ۱۹۸۴ء

روزنامہ ''جنگ'' لاہور: ۲ جنوری ۱۹۸۵ء

روزنامہ ''جنگ'' لاہور: ۲۲ فروری ۱۹۸۴ء

روزنامہ ''جنگ'' لاہور: ۲۷ اگست ۱۹۸۶ء

روزنامہ ''جنگ'' لاہور: ۲۲ جنوری ۱۹۸۷ء

روزنامہ ''مسلم'' لاہور: ۲۶ فروری ۱۹۸۰ء

روزنامہ ''مسلم'' لاہور: ۳۰ مئی ۱۹۸۱ء

روزنامہ ''مسلم'' لاہور: ۳ جون ۱۹۸۱ء

روزنامہ ''مسلم'' لاہور: ۱۵ جولائی ۱۹۸۱ء

روزنامہ ''نوائے وقت'' لاہور: ۲۷ نومبر ۱۹۶۴ء

روزنامہ ''نوائے وقت'' لاہور: ۲۰ جولائی، ۱۹۹۰ء

روزنامہ ''نوائے وقت'' لاہور: ۱۹ فروری، ۲۰۰۰ء

(و) نشری انٹرویو

کمال احمد رضوی۔ کراچی: مملوکہ VTR لائبریری، پی ٹی وی کراچی مرکز، بتاریخ ۱۵ جولائی، ۲۰۰۲ء

(ز) انٹرویو

احمد سلیم۔ لاہور: بتاریخ ۴ مئی ۲۰۰۷ء

اصغر ندیم سیّد۔ لاہور: بتاریخ ۲۵ اکتوبر ۲۰۰۶ء

اعجاز احمد نیازی۔ پشاور: بتاریخ ۲ جنوری ۲۰۰۸ء

امجد اسلام امجد۔ لاہور: بتاریخ ۱۹ اگست ۲۰۰۶ء

انور سجاد، ڈاکٹر۔ لاہور: بتاریخ ۱۱ دسمبر ۲۰۰۷ء

انور مقصود۔ کراچی: بتاریخ ۱۳ اپریل ۲۰۰۷ء

اے حمید۔ لاہور: بتاریخ ۷ فروری ۲۰۰۸ء

آغا ناصر۔ اسلام آباد: بتاریخ ۱۳ مارچ ۲۰۰۷ء

جمشید رشوری۔ اسلام آباد: بتاریخ ۷ جنوری ۲۰۰۶ء

حسینہ معین۔ کراچی: بتاریخ ۲۹ نومبر ۲۰۰۶ء

خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر۔ لاہور: بتاریخ ۲۷ اگست ۲۰۰۷ء

راحت کاظمی۔ کراچی: بتاریخ ۹ فروری ۲۰۰۷ء

ساحرہ کاظمی۔ کراچی: بتاریخ ۹ فروری ۲۰۰۷ء

سہیل احمد۔ لاہور: بتاریخ ۲۰ مارچ ۲۰۰۸ء

شعیب منصور۔ اسلام آباد: بتاریخ ۱۷ اپریل ۲۰۰۶ء

عثمان پیرزادہ۔ لاہور: بتاریخ ۵ جنوری ۱۰۰۶

فاروق ضمیر۔ لاہور: بتاریخ ۱۹ مارچ ۲۰۰۸ء

فاطمہ ثریا بجیا۔ کراچی: بتاریخ ۷ نومبر ۲۰۰۶ء

قاسم جلالی۔ کراچی: بتاریخ ۵ جولائی ۲۰۰۷ء

قیصر نقی امام۔ اسلام آباد: بتاریخ ۱۵ اپریل ۲۰۰۶ء

کاشف محمود۔ لاہور: بتاریخ ۱۳ مارچ ۲۰۰۸ء

کمال احمد رضوی۔ کراچی: بتاریخ ۶ جنوری ۲۰۰۵ء

گل شاہ بخاری۔ کوئٹہ: بتاریخ ۱۶ فروری ۲۰۰۸ء

محمد قوی خان۔ لاہور: بتاریخ ۱۵ جون ۲۰۰۷ء

منو بھائی۔ لاہور: بتاریخ ۲۴ دسمبر ۲۰۰۷ء

(ح) سکرپٹس

اصغر ندیم سیّد۔ آسمان (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۷ء)

ام عمارہ۔ بھیڑیے کی شامت آئی (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۷۳ء)

انور مقصود۔ آنگن ٹیڑھا (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۸۴ء)

انور مقصود۔ تلاش (کراچی: مملوکہ عتیقہ اوڈھو)

انور مقصود۔ مرزا اینڈ سنز (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۴ء)

انور مقصود۔ ہالف پلیٹ (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۹۳ء)

اے حمید۔ انوکھا سفر (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)

حسینہ معین۔ آنسو (کراچی: مملوکہ الیز ے پروڈکشن)

حسینہ معین۔ پرچھائیاں (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۷۷ء)

حسینہ معین۔ تنہائیاں (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۸۵ء)

حسینہ معین۔ دھوپ کنارے (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۸۷ء)

حسینہ معین۔ دی کاسل ایک امید (کراچی: مملوکہ الیز ے پروڈکشن)

حسینہ معین۔ شہزوری (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۷۲ء)

حمید کاشمیری۔ کشکول (اسلام آباد: مملوکہ تاجدار عالم)

شاہد محمود ندیم۔ جنجال پورہ (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۶ء)
عبدالقادر جونیجو۔ چھوٹی سی دنیا (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز،)
عطاءالحق قاسمی۔ خواجہ اینڈ سن (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۸ء)
عمران اسلم۔ روزی (کراچی: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی کراچی مرکز، ۱۹۹۲ء)
کمال احمد رضوی۔ الف۔نون (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۱ء)
مسعود منور۔ سورج رانی (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۷۲ء)
مشتاق شباب۔ جواب دو (پشاور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی پشاور مرکز)
منشاءیاد۔ بندھن (اسلام آباد: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی اسلام آباد مرکز، ۱۹۹۸ء)
منشاءیاد۔ راہیں (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۸ء)
منو بھائی۔ آشیانہ (لاہور: مملوکہ مُنّو بھائی)
منو بھائی۔ دشت (لاہور: مملوکہ مُنّو بھائی)
منو بھائی۔ سونا چاندی (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۳ء)
نجمہ فاروقی۔ لڈو کی ناک (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۷۳ء)
یونس جاوید۔ اندھیرا اجالا (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۸۴ء)
یونس جاوید۔ ساون روپ (لاہور: مملوکہ سکرپٹ سیکشن، پی ٹی وی لاہور مرکز، ۱۹۹۲ء)

(ط) رپورٹس

ریڈرز رپورٹ۔ اک حسرت تعمیر (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۸۴ء)

ریڈرز رپورٹ۔ انکار (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۲۰۰۰ء)

ریڈرز رپورٹ۔ آندھیاں (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۶ء)

ریڈرز رپورٹ۔ بازگشت (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۶ء)

ریڈرز رپورٹ۔ بال ویر (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۶ء)

ریڈرز رپورٹ۔ بے آواز (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۲ء)

ریڈرز رپورٹ۔ جوکر (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۳ء)

ریڈرز رپورٹ۔ خلش (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۸۸ء)

ریڈرز رپورٹ۔ دن (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۲ء)

ریڈرز رپورٹ۔ دھند میں راستہ (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۳ء)

ریڈرز رپورٹ۔ راہیں (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۸ء)

ریڈرز رپورٹ۔ رنجش (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۶ء)

ریڈرز رپورٹ۔ زندگی بندگی (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۸۱ء)

ریڈرز رپورٹ۔ ساحل (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۸۲ء)

ریڈرز رپورٹ۔ ستارہ اور سمندر (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۸۸ء)

ریڈرز رپورٹ۔ سورج کو ذرا دیکھ (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۲ء)

ریڈرز رپورٹ۔ سورج مکھی (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۲ء)

ریڈرز رپورٹ۔ قریب (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۳ء)

ریڈرز رپورٹ۔ کیٹ واک (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۸ء)

ریڈرز رپورٹ۔ وادی (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۸۸ء)

ریڈرز رپورٹ۔ یہ کہانی نہیں ہے (پی ٹی وی سکرپٹ سیکشن، لاہور مرکز ۱۹۹۷ء)

BOOKS

- Allen, R. Channels of Discourse : Television and Contemporary Criticism (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987)
- Anwar, M. Television in a Multiracial Society (London: Commission for Racial Equality 1982)
- Blum, Daniel. A Pictoral History of Television (Philadelphia : Chilton, 1959)
- Blumbler, Jay G. The Crisis of Public Communication (London: Routledge, 1995)
- Bourdieu, P. The Aristocrasy of Culture (Philadelphia: Chilton, 1980)
- Bower, R.T. Television and the Public (New York : Rinehart and Winston, 1973)
- Burke, Kennetch. Atitudes Towards History (Berkeley : University of California Press, 1984)
- Butler, M. Women in Mass Media (New York: Human Sciences Press, 1980)
- Crisell. Study of Modern Television : Thinking Inside (New York: Palgrave Macmillan, 2006)
- David Marc. Television in Antena Age (USA : Blackwell, 2005)
- Eddy, William C. Television: The Eyes of Tomorrow (New York: Prentice - Hall, 1945)
- Fiske John. Reading Television (London: Routledge, 2001)
- Gauhar, Altaf. Twenty Years of Pakistan : 1947-67 (Karachi: Pakistan Publications, 1967)
- Hartley, John. Television Truths (USA Blackwell Publishing,

2008)

- Hawes, William K. A History of Anthology Television Drama Through 1958 (Michigan: University Microfilms International, 1981)
- Hawking, Stephen. Galileo and the birth of Modern Science (USA : American Heritage's Investion Technology, 2009)
- Heath, Eric. Writing for Television (Los Angeles: Research Publishing Company, 1950)
- Hedinsson. TV, Family and Society (Stockholm: Almquist and Wiksell International, 1981)
- Herbert Zetti. Television Production Handbook. (Belmont: Thomas Wadsworth, 2006)
- Horace Newcomb. Television : The Critical View (New York : Oxford University Press, 2007)
- James Curran and David Morkley. Media and Cultural Theory (London : Routledge, 2006)
- John Byrne. Writing Sitcoms (London: A & C Black, 2003)
- Jonathan Bignell (ed.) British Television Drama (New York: Palgrave Macmillan, 2000)
- Jonathan Bignell. The Television Handbook - (London: Routledge, 2005)
- Khalid, A.R. TV (Lahore: Maktaba Karwan,)
- Kirk Johnson. Television & Social Change in Rural India (New Delhi: Sage Publications, 2000)
- Lorenzo Dus, Nuria. Television Discourse (New York: Palgrave Macmillan, 2008)
- Merton, R.K. Social Theory and Social Structure (Glencoe : Free

Press, 1957)

- Nasreen Parvaiz, Dr. Pakistan Television Drama and Social Change. (Karachi: Lion Communications, 1998)
- Sparks, J.R. Television and the Drama of Crime (Buckingham: Open University Press, 1992)
- Sue Thornham and Tony Purvis. Television Drama (New York : Palgrave Macmillan, 2005)
- Victor Sunderaj. Children and Telelvision (Delhi: Authorspress, 2006)
- Wells, Allan. Mass Media and Society (California: National Press Books 1972)
- William Hanes. American Television Drama : The Experimental Years. (USA : University of Albana Press, 1986)
- William Knighton. The Private Life of Eastern King (London: Hope & Co.)
- Yadav, J.P. Television and Social Change : Vol. I (New Delhi: Anmol Publications, 2004)

DICTIONARIES & ENCYCLOPEDIAS:

- Cuddon, J.A. The Penguin Dictionary of Literary Terms (England: Clays Ltd,. 1991)
- Encyclopedia Americana, Vol 24 (Danbury: Grolies Inc., 1984)
- Encyclopedia Britannica, Vol 6 (USA : Encyclopedia Britannica Inc. 1986)
- The New Cayton Encyclopedia, Vol 10 (London: Macmillan, 1983)
- Webster's Dictionary, Vol 2. (USA : 1951)

UNPUBLISHED RESEARCH REPORTS:

- Ahmad Saleem. The History of PTV - 1964 to 1989 (Islamabad: Unpublished Research Report preserved by Ahmad Saleem.)
- Lala Rukh Nas. An Analytical Study of PTV Drama Serial Carrying Social Issues: 1995 - 1998, Unpublished Research Report, for M.A. in Mass Communication (Lahore: Punjab University, 1997)
- Muhammad Qamash. Potryal of Culture by Selected PTV Drama, Unpublished Research Report for M.A. in Mass Communication (Islamabad: Allama Iqbal Open University, 1999)
- Tayyaba Naseer. Cultural Values in PTV Old and New Dramas, Unpublished Research Report for M.A. in Mass Communication (Ralwalpindi: Fatima Jinnah Women University, 2007)

NEWSPAPERS:

- Daily Pakistan Times Lahore : 10th March 1963
- Daily Pakistan Times Lahore : 11 June 1963
- Daily Pakistan Times Lahore : 21 August 1963
- Daily Pakistan Times Lahore : 23 January 1965
- Daily Pakistan Times Lahore : 13 August 1965
- Daily Pakistan Times Lahore : 5 December 1965
- Daily Pakistan Times Lahore : 23 November 1968
- Daily Pakistan Times Lahore : 20 September 1969
- Daily Pakistan Times Lahore : 11 October 1969
- Daily Pakistan Times Lahore : 18 October 1969
- Daily Pakistan Times Lahore : 25 October 1969

- Daily Pakistan Times Lahore : 6 December 1970
- Daily Pakistan Times Lahore : 2 January 1971
- Daily Pakistan Times Lahore : 27 October 1972
- Daily Pakistan Times Lahore : 14 October 1975
- Daily Pakistan Times Lahore : 21 July 1977
- Daily Pakistan Times Lahore : 31 August 1979
- Daily Pakistan Times Lahore : 10 July 1981
- Daily Pakistan Times Lahore : 5 March 1982
- Daily Pakistan Times Lahore : 9 April 1982
- Daily Pakistan Times Lahore : 10 September 1982
- Daily Pakistan Times Lahore : 11 November 1983
- Daily Pakistan Times Lahore : 2 December 1983
- Daily Pakistan Times Lahore : 23 December 1983
- Daily Pakistan Times Lahore : 13 January 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 10 February 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 9 March 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 8 June 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 13 July 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 3 August 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 31 August 1984
- Daily Pakistan Times Lahore : 10 January 1986
- Daily Pakistan Times Lahore : 17 January 1986
- Daily Pakistan Times Lahore : 14 October 1988
- Daily Pakistan Times Lahore : 4 November 1988
- Daily Pakistan Times Lahore : 9 November 1988
- Daily Pakistan Times Lahore : 9 December 1988
- Daily Pakistan Times Lahore : 16 December 1988

- Daily Pakistan Times Lahore : 28 September 1990
- Daily Pakistan Times Lahore : 12 October 1990
- Daily Pakistan Times Lahore : 12 October 1990
- Daily Pakistan Times Lahore : 8 March 1991
- Daily Pakistan Times Lahore : 22 March 1991
- Daily Pakistan Times Lahore : 22 March 1991
- Daily Pakistan Times Lahore : 5April 1991
- Daily Pakistan Times Lahore : 6 November 1992
- Daily Pakistan Times Lahore : 25 December 1992
- Daily Pakistan Times Lahore : 15 January 1993
- Daily Pakistan Times Lahore : 17 September 1993

- Daily Dawn Karachi : 13 June 1983
- Daily Dawn Karachi : 30 December 1983
- Daily Dawn Karachi : 27 January 1984
- Daily Dawn Karachi : 17 February 1984
- Daily Dawn Karachi : 22 January 1984
- Daily Dawn Karachi : 13 July 1984
- Daily Dawn Karachi : 01 March 1985
- Daily Dawn Karachi : 10 May 1985
- Daily Dawn Karachi : 27 December 1985
- Daily Dawn Karachi : 07 Feburary 1986
- Daily Dawn Karachi : 24 April 1986
- Daily Dawn Karachi : 11 July 1986
- Daily Dawn Karachi : 14 August 1986
- Daily Dawn Karachi : 23 August 1986
- Daily Dawn Karachi : 05 December 1986

- Daily Dawn Karachi : 02 January 1987
- Daily Dawn Karachi : 30 January 1987
- Daily Dawn Karachi : 06 feburary 1987
- Daily Dawn Karachi : 07 August 1987
- Daily Dawn Karachi : 25 September 1987
- Daily Dawn Karachi : 05 November 1987
- Daily Dawn Karachi : 19 February 1988
- Daily Dawn Karachi : 25 March 1988
- Daily Dawn Karachi : 13 May 1988
- Daily Dawn Karachi : 26 May 1989
- Daily Dawn Karachi : 01 December 1989